THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES · SCIENTIA · VERITAS
1817

Digitized by Google

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES SCIENTIA VERITAS
1817

Digitized by Google

Allgemeine
Musikalische Zeitung

unter Mitwirkung von

H. Bellermann in Berlin, Ed. Bix in Triest, C. van Bruyck in Wien, Fr. Chrysander in Bergedorf, H. Deiters in Düren, M. W. Drobisch in Leipzig, F. Gehring in Wien, R. Hasenclever in Düsseldorf, G. Jacobsthal in Strassburg, C. von Jan in Landsberg a. d. W., C. Israël in Frankfurt a. M., E. Krueger in Göttingen, C. Lindt in Frankfurt a. M., G. Nottebohm in Wien, W. Oppel in Frankfurt a. M., F. Pyllemann (†) in Wien, Anton Rée in Kopenhagen, R. E. Reusch in Köln, Fr. Stetter und L. v. Stetter in München, R. Succo in Berlin, A. Thuerlings in Kempten, G. von Tucher in München, S. Weiss in Wien u. A.

Redigirt von

Joseph Mueller.

VIII. Jahrgang.

Verlag von J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.
1873.

Music
ML
5
.A45a
Ser. 3
v. 8

Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniss.

Grössere Aufsätze.

Bellermann, H., Herrn Otto Kade's vermeintliche Berichtigungen zum Locheimer Liederbuche. 196. 212. 230.
—— Einige Worte über Mendelssohn's »Paulus«, bei Gelegenheit der Aufführung desselben in der Singakademie zu Berlin am 31. Oct. 1873. 743.
Bix, Eduard, Etwas über Musik-Zustände in Italien. 609.
Bruyck, C. van, Repertorium für ältere und neuere Tonkunst. III. Field, Cramer und Tomaschek. 97. 118; 145. 165. 182; 257. 273. 289.
Deiters, Hermann, Odysseus. Scenen aus der Odyssee. Dichtung von Wilh. Paul Graff. Für Chor, Solostimmen und Orchester von Max Bruch. Op. 41. 309. 325. 340. 357. 374. 390. 440. 452.
—— Das 50. niederrheinische Musikfest in Aachen, den 1., 2. und 3. Juni 1873. 401. 417. 433. 449.
Gehring, Franz, Gesang-Unterricht in der Schweiz. (Deutsche Zeitung.) 487.
—— Gedächtnissfeier für Robert Schumann in Bonn 17.—19. Aug. 1873. 561. 577. 593.
Jacobsthal, Gustav, Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges im Mittelalter. 625. 641.
Israël, Carl, Bibliographische Beiträge. I. Friedr. Lindner, Gemma musicalis Lib. I. II. III. Noribergae 1588—90. 552. 567. 584. 601. 616. II. 6stimmige Madrigale (1579—1594). 776. 792. (Fortsetzung folgt.)
Krueger, Eduard, Nova Vocalia. 6. 21. 37. 84. 100. 200. 277. 292.
—— Neue Clavierlieder. 728. 741. 773. 788. 812. 837. (Fortsetzung folgt.)
Lindt, C., Pariser Orgelwerke aus dem Etablissement von A. Cavaillé-Coll. 245.
Nottebohm, Gust., Beethoven's Musik zur »Weihe des Hauses«. (Die Weihe des Hauses. Gelegenheitsstück in einem Aufzuge von *Meisl*.) 385. 405. 422. 436.
Pisco, Stenographirte Musik. (Aus der »N. fr. Presse«.) 503.
Rée, Anton, W. v. Lenz und seine Brochure: Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Kritische Bemerkungen. 536. 549.
Richarz, Dr., Robert Schumann. (Köln. Ztg.) 597.
Stetter, Fr. (u. L. v.), Musikbericht aus München. 170. 187. 216. 265. 279. 297. 378. 393. 410. 473. 489. 506. 520. 539. 554.
—— L. v., Ueber die Unterstützung der musikalisch-dramatischen Production durch Staatshülfe. 260.
Succo, Reinhold, Untersuchungen über Modulation. I. Melodik und Symphonik. 305. 321. 337. 353. 369. II. Tonart. 705. 721. 737. 753. 769. 785. 802. 833. (Forts. folgt.)
—— Die Aufführung des Sophokleischen »Ajax« mit Musik von H. Bellermann im Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin am 15. Nov. 1872. 56.
Thuerlings, Adolf, Einwirkung der kirchlichen Wirren auf die Kunst. 111. 225. 241.
—— Ein Vorschlag zur Aenderung des Kammertons und zur Vereinfachung unseres Notensystems. 465.
Tucher, G. von, Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.
V. Accidentien und musica ficta. 1. 17. 33. 49. 65. 81. 129. 161. 177. 193. 209.
VI. Die Tonarten. 481. 497. 513. 529.
—— Die Reinheit der Tonverhältnisse unseres mehrstimmigen Gesanges. 113.
Weiss, S., Kritische Briefe. V. 69. VI. 343.
—— Die erste Aufführung des Händel'schen »Saul« in Wien. 185.
—— Franz Pyllemann †. 234.

Drei Briefe **Beethoven's**, mit Anmerkungen von *G. Nottebohm*. 1. An Simrock in Bonn. 801.
Zwei Briefe von **Joh. Nic. Forkel** an das Bureau de musique zu Leipzig. Mitgetheilt von *H. Bellermann*. 673.
Grossfürstin **Helene** von Russland, die Beschützerin der Künste und Wissenschaften. (Von Dr. *Alf. Kissner*. Aus d. Gegenwart.) 282.
Koerner's Aufsatz »Ueber Charakterdarstellung in der Musik« und *Schiller's* Bemerkungen zu demselben. (Aus den »Horen«.) 612. 630. 646. 657. 677.
Vincenz Lachner. (Augsb. Allgem. Ztg.) 329.
Oscar **Paul's** Uebersetzung des Boetius. (Recension aus dem Philol. Anzeiger mit Anmerkungen.) 689.
Das **Richtfest** des Wagner-Theaters in Bayreuth. Zwei Zimmersprüche. 569.
Zehn Briefe von **Schiller** an Zelter aus den Jahren 1796 bis 1804. 74. 90. 103. 121. 151.
Julius **Stockhausen** über Theaterleitung mit Rücksicht auf die Hamburger Oper. 248.
Richard **Wagner** in Hamburg. (Kritik von *A. v. Dommer*.) 105.

A.

Aachen, Berichte aus. 59. 172. 284. 429. 443. — Das 50. niederrhein. Musikfest zu A. den 1., 2. u. 3. Juni. 267. 401. 417. 433. 449. Oakeley's Bericht über dasselbe. 649. 664.
Abel, Concertmeister in München. 218. 267.
Abert, J. J., »König Enzio«, Oper, in Stuttgart aufgef. 749.
Accidentien u. musica ficta, siehe T u c h e r, G. v., Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrh. V.
Adelburg, Aug. Ritter von, †. 733.
de Ahna, Concertmeister aus Berlin, in Halle. 844.
Albrechtsberger, J. G., Beethoven's Unterricht bei A. 810.
Amann, Frl., Opernsängerin in Weimar. 126.
Ambros, Dr. A. W., Vorträge in Wien. 142.
Anding, J. M., Handbüchlein für Orgelspieler, bespr. 134. 147.
Anerio, Felice Romano, Madrigali. 601. 777.
Antegnati, Constanzo, Madrigali. 601.
Anticipationen, die seit dem 17.—18. Jahrh. üblichen. 838.
Antinori, Cavallier, Madrigali. 601.
Antwerpen, Bericht aus. 201.
Anzeigen und Beurtheilungen: Compositionen f. Pfte. zu 2 Hdn. 633; f. Pfte. zu 4 Hdn. 614. 632; f. Pfte. u. Viol. 614; für Pfte. mit u. ohne Begl. von Streichinstrumenten. 25. 40. 87. 102. 167. 233. 263; Instructives für Pfte. 314. 328. 360. 377; Uebungen und Etuden für Pfte. 696. 708; Leichte Musik. 710. 725; Compositionen f. Orgel. 457. 470. 485. 581. 661. 680. — Nova Vocalia. 6. 21. 37. 84. 100. 200. 277. 292; Neue Clavierlieder. 728. 741. 773.

788. 812. 837. — Werke f. gemischten Chor. 775. — Schriften über Musik. 54. 69. 134. 312. 408. 425. 517. 536. 545. 564. 756. 771. 809.
d'Aranda, Sessa, Madrigali. 601.
Asmann, Frl. Adele, Sängerin, in Barmen 219; in Berlin 794; in Halle 701.
Asola, Gio. Mattheo, Madrigali. 778.
Athen, Conservatorium f. Musik. 201.
Augsburg, Oratorienverein. 331. 748.
Auspitz-Kolár, Frau, Pianistin in Wien. 30. 221.
Ausweichungen. 81.
Auszeichnungen. 30. 78. 254. 334. 364. 397. 414. 430. 446. 461. 510. 526. 557. 605. 669. 819.

B.

Babnigg, Anton, †. 30.
Baccusi, Hippolito, Madrigali. 778. 793.
Bach, Friedemann, Zwei Polonaisen in F u. Es-moll. 93.
Bach, Joh. Seb., Cantate: »Christ lag in Todesbanden«, in Wien aufgef. 252.
—— Cantate »Nun ist das Heil und die Kraft«, in Wien aufgef. 845.
—— Concert in D-dur f. Pfte., Flöte, Contrabass und Streichquartett, in Wien aufgeführt. 30.
—— Concert für 2 Violinen. 269.
—— Johannis-Passion in Berlin aufgef. 141.
—— Matthäus-Passion in München aufgeführt. 491.
—— H moll-Messe, aufgef. in Berlin 27, Credo in Aachen 433. 664; Veranlassung zur Composition ders. 587.
—— Werke hrsg. vom Bureau de musique. Forkel über dieselben. 673.
Bach, Dr. Otto, Sechs Gedichte von Max von Mexiko in Musik gesetzt, bespr. 6.
Bacher, Fräul. Agathe, Pianistin in Kopenhagen. 205.
Baermann, Karl, Auszeichnung. 364.
Bagge, S., Op. 14. 24 kurze Clavier-Uebungen, bespr. 360.
Balbi, Lodouico, Madrigali. 778. 793.
Ballet mit Gesang u. Dialog. 780.
Bargheer, Carl, Concertmeister, in Aachen 443, in Leipzig 762.
Bargiel, Woldemar, Op. 7. Trio. 555.
—— Ernennung. 733.
Barmen, Berichte aus. 59. 122. 137. 201. 218.
Barnekow. 2 geistliche Lieder. 396.
Barth, Heinrich, Pianist in Berlin. 60. 61. — Ernennung 669.
—— Richard, in Göttingen concert. 349.
—— — Op. 1. 5 Lieder f. eine Singstimme, besprochen. 812. 843.
Bartz, Johann, Op. 40. Drei Polonaisen, besprochen. 26.
Basel, Bericht aus. 219.
Battista, Vincenzo, †. 819.
Baumann, Sänger. 350.
Bauwens, Pierre-Alexandre, †. 286.
Bayreuth, Bericht aus. (Rich. Wagner in Noth.) 618. Wagner-Theater. 846.
Becker, Jean, Auszeichnung. 414. — Siehe auch Florentiner Quartett.
—— Johanna, Pianistin, in Strassburg. 764.
Beethoven, L. van, Anticipationen bei B. 838.
—— Drei Briefe, mit Anmerkungen von *G. Nottebohm*. I. An Simrock in Bonn. 801.
—— »Christus am Oelberge«, in Aachen aufgeführt. 444.
—— Concert f. Pfte. in Es-dur. 78. 284.
—— Messe in C-dur, in Aachen aufgef. 444.
—— Musik zur »Weihe des Hauses«, von *G. Nottebohm*. 385. 405. 422. 436.
—— Ouverture zu Coriolan. 284; zur Weihe des Hauses, in Aachen aufgef. 421.
Beethoven, L. van, »Ruinen von Athen«, in München aufgeführt. 29. 393.
—— Sonaten. Verzierungs-Manieren in B's. Clavier-Sonaten. 760.
—— Symphonien Nr. 3 (Eroica) in München aufgef. 474; Nr. 4 (B-dur) 269; Nr. 5 (C-moll) von R. Wagner in Hamburg dirigirt 106; Nr. 9, in Aachen 436. 665; in Paris 205.
—— Studien, dargestellt von *G. Nottebohm*. 810.
—— Frau Caroline van. 445. 526. 540. 635.
Beez, Friedr. Carl, †. 430.
Behrens, Conr., Bassist in Kopenhagen. 396.
Bellermann, Heinrich, Herrn Otto Kade's vermeintliche Berichtigungen zum Locheimer Liederbuche. 196. 212. 230.
—— Zwei Briefe von *Joh. Nic. Forkel* an das Bureau de musique zu Leipzig. 673.
—— Einige Worte über Mendelssohn's »Paulus«, bei Gelegenheit der Aufführung desselben in der Singakademie zu Berlin am 31. Oct. 743.
—— Recensionen: 1. *Carl Courvoisier*, Die Grundlage d. Violin-Technik. 756; 2. *Nottebohm*, Beethoveniana 809; 3. *Nottebohm*, Beethoven's Studien I. Bd. 810.
—— Berichte aus Berlin über die Singakademie. 27. 123. 331. 395. 635. 650. 743; über den kgl. Domchor 730; über Succo's Concert 236; über Dienel's Orgel-Vorträge 732. 748.
—— Berichtigungen zu seinem Buche: Die Grösse d. musikal. Intervalle etc. 206. 766.
—— Die Grösse der musikal. Intervalle als Grundlage der Harmonie; bespr. 408. 425.
—— Musik zu Sophokles' »Ajax« in Berlin aufgef. 56; in Torgau 46; zu »König Oedipus« in Cottbus aufgef. 699.
Bender, Joh. Valentin, †. 334.
Benesch, Josef, †. 142.
Bens, J. B., Op. 18. Zehn Choralvorspiele f. die Orgel, bespr. 581.
Beringer, Oskar, Pianist in London. 364.
Berlin, Berichte aus. Kgl. Akademie. 413; Caroline van Beethoven 540. 635; Beethoven-Strasse 460; Kgl. Bibliothek. 762. 779; Cäcilien-Verein 12; Concert zum Besten des Amalienhauses 43; Concert am Hofe 61; Conradi's Vermögen und Nachlass 380. 460; Dienel's Orgel-Vorträge 347. 732. 748; Domchor 140. 152. 172. 730; Franz-Concert 60; Graues Kloster 56. 202; Kgl. Hochschule f. Musik 91. 635; Kotzolt'scher Verein 794; Mendelssohn's Nachlass 779; Meyerbeer-Stiftung 522; Musikerverband 794; Organisten-Verein 459. 603; Orgel der St. Marienkirche 347; Quartett-Soiréen 42; Rappoldi's Concert 59; E. Schultz 43; Schumann-Stiftung 28; Singakademie 27. 123. 331. 395. 635. 650. 743. 778; Stern'scher Verein 141. 778; Stockhausen's Concert 61; Tausig's Grab 429; Kgl. Theater 348. 362. 604. 682. 779; Rich. Wagner 92; Musik in Berlin von einem Engländer beurtheilt 300.
Berlioz, Hector, Nocturne aus der Oper »Benedict und Beatrice«, in München aufgef. 475.
—— 3 Sätze aus d. dramat. Symphonie »Romeo u. Julie«, in München aufgef. 489.
—— W. v. Lenz über B. 550.
Bertani, Lelio, Madrigali. 601. 778. 793.
Betz, Opernsänger. Auszeichnung. 430.
Bibliographie. 109. 142. 174. 222. 286. 334. 350. 366. 398. 414. 461. 494. 526. 542. 574. 622. 654. 670. 686. 716. 734. 750. 782. 796. 820. 847.
—— Bibliographische Beiträge siehe Israel, Carl.
Bielefeld, Bericht aus. 331.
Biffi, Gioseffo, Madrigali. 601.
Birmingham, Musikfest zu. 588. 636.
Bischoff, Kas. Jak., Op. 21. Charakterist. Uebungsstücke, bespr. 361.
Bix, Eduard, Etwas über die Musik-Zustände in Italien. 609.
—— Berichte aus Triest. 13. 77. 156. 302. 668. 733.
—— Pianist in Triest. 252.
Blagrove, Henry, †. 46.
Bletzacher, Sänger, in Barmen. 202.
Bloch, Frl. Ida. Pianistin in München. 298.
Blumner, M., Oratorium »Abraham« in Berlin aufgef. 331.
—— Dirigent in Berlin. 746.
Boehm, Professor in Wien. 818.
Boetius. Des Boetius fünf Bücher über Musik, übersetzt und erklärt von *Oscar Paul*, bespr. 689.
—— Eine schwierige Stelle in Boetii de institutione musica lib. I. cap. 34. 814.
Boieldieu, A., Auszeichnung. 414.
Boito, Arigo, in Mailand. 611.
Bologna, Berichte aus. 779. 815.
Bonini, Pietr' Andrea, Madrigali 778. 793.
Bonn, Berichte aus. 76; Gedächtnissfeier für Schumann. 203. 315. 395. 556. 561. 577. 593. 697. 714.
Bonoldi, Francesco, †. 254.
Borchers, Opernsänger in Weimar. 125. 237.
—— Frau, in Weimar. 190.
Bosse, Anna, Sängerin, in Aachen. 444.
Bosselet, Charles-Franç.-Marie, †. 286.
Bovy-Lysberg, Carl, †. 174.
Bozi, Paolo, Madrigali. 778.
Braciszewska, Frl., Sängerin, in Göttingen. 363.
Brahms, Johannes, Concert für Pianoforte in Leipzig aufgeführt. 845.
—— Deutsches Requiem, in Berlin 12; in Bielefeld 331; in Leipzig 762; in London 285.
—— Rinaldo, Cantate, in München. 474.
—— Schicksalslied, in Aachen 429; in Barmen 219.
—— Ungarische Tänze, von Joachim arrangirt. 60.
—— Triumphlied, in Leipzig 205; in München 13. 280.
—— Variationen für Orchester, in Wien 764.
Brandes, Frl. Emma, Pianistin, in Aachen 429; in Barmen 219; in Göttingen 349; in Heidelberg 173; in Köln 816; in Schwerin 45.
Brandl, Joh., Vier Gedichte von Jul. Rosen, in Musik gesetzt, bespr. 7.
Brandus, Gemmy, †. 142.
Braniss, Dr. Ch. J. 397.
Brassin, Violinspieler in Kopenhagen. 779.
Braunschweig, Bericht aus. 12.
Braut von Lammermoor. 475.
Breidenstein, Prof. in Bonn. Auszeichnung. 414.
Breitkopf & Härtel. Verzeichniss des Musikalien-Verlages, bespr. 313.
Breitner, L., Pianist, in Wien 254; in Triest 733.
Bremen, Berichte aus. 43. 76. 204.
Breslau, Berichte aus. Cäcilienverein. 522; 715. 794.
Breslaur, Emil, Musik-pädagog. Flugblätter, bespr. 761.
Breunung, Ferdinand, Musikd. in Aachen. 284. 404. 452. 665.
—— Symphonie in Es-dur, in Aachen. 429.
Bridgeman, C., †. 620.
Brode, Max, Concertm. in Augsburg. 748.
Bronsart, H. von, Trio f. Pfte. 189. — Auszeichnung. 78.
Bruch, Max, Oper »Hermione« in Dresden. 124.
—— Odysseus. Scenen a. d. Odyssee Op. 41, analysirt und beurtheilt von *H. Deiters*. 309. 325. 340. 357. 374. 390. 440. 452.

Bruch, Max, Odysseus, aufgef. in Barmen 59. 122. 137. 202; in Bremen 204; in Crefeld 332; in Düsseldorf 380; in Gotha 794; in Schwerin 380.
—— Es dur-Symphonie, in Leipzig. 763.
—— Violin-Concert. 281.
—— Auszeichnung. 397.
Brueckner, Frl., Opernsängerin in Strassburg. 763.
Bruell, Ignaz, Pianist in Wien. 78.
Bruessel, Bericht aus. 204.
Brukenthal, Bertha von, Op. 9. Romance p. Piano, bespr. 40.
Brukner, Prof. in Wien. 765.
Bruyck, C. van, Aus Mattheson's »Critica musica«. 10.
—— Repertorium für ältere und neuere Tonkunst. III. Field, Cramer u. Tomaschek. Allgemeines 97. I. John Field 118. II. J. B. Cramer 145. 165. 182. III. Tomaschek 257. 273. 289.
—— Eine merkwürdige Stelle aus Cherubini's Messe in C-dur. 502.
Buchholz, Orgelbauer. 348.
Buechler, Ferd., Op. 10. Sechs Gesänge für 4st. Männerchor, bespr. 7.
Buehring, Th., Pianist in Rostock. 332.
Buelow, Hans von, in Erlangen 204; in Göttingen 363; in Halle 173; in Heidelberg 44; in München 170. 189; in Strassburg 77; 251. 764.
Bureau de musique zu Leipzig. Dessen Ausgabe von Bach's Werken. 673.

C.

Cadenzen, Ausführung der, 65; vier Formen der C. 513.
Caecilien-Verein, Allgem. deutscher, in Köln. 586.
Caldara, Antonio. 16st. »Crucifixus«. 730.
Cantus gregorianus. 547.
Carlsruhe, Berichte aus. 267. 300.
Caselli's Copir-Telegraph. 504.
Cassel. Kgl. Theater. 362.
Castle, William, Sänger. 270.
Castrone, Marchesi, Mathilde de. Auszeichnung. 510.
Causccio, Gio., Madrigali. 778. 793.
Cavaillé-Coll, A., Orgelwerke von C. 245.
Cedraro, Francesco dal, Madrigali. 601.
Cellini, Francesco, †. 685.
Charakterdarstellung in der Musik, von *Körner*. 612. 630. 646. 657. 677.
Chavonnes-Vrugt, Willem P. de, †. 819.
Cherubini, Eine merkwürdige Stelle aus Ch's. Messe in C-dur. 502.
Chiavette, Erklärung der. 152.
Chicago, Bericht aus. 444.
Chopin, Friedrich, Ueber Kalkbrenner. 551; W. v. Lenz über Ch. 538. Ch.-Denkmal in Warschau. 78.
Choralbegleitung. 354.
Chrysander, Friedr. Hiller gegen Chr. 343.
Clarinette. Ein neues Klappensystem für die Cl. 701.
Clerc, Henry, †. 397.
Coccia, Carlo, †. 334.
Coenen, Franz, Trois Marches p. P. à ms., bespr. 41.
Columbano, Orazio, Madrigali. 778.
Coma, Annibale, Madrigali. 602.
Combinations-Töne. 757.
Conradi, August, †. 364. Sein Vermögen und Nachlass. 380. 460.
Consonanzen. Franco über C. u. Dissonanzen. 641.
Conversi, Girolamo, Madrigali. 602.
Corain, Frl., Pianistin. 77.
Cornelius, Peter. Zwei Gesänge zu Rückert's Ged. 506.
Correggio, Claudio da, Madrigali. 602.
Cossmann, B., Violoncellist in Leipzig. 795. 817; in München. 189; in Weimar. 190.
Costa, Gasparo, Madrigali. 778.
Cottbus, Bericht aus. 699.
Courvoisier, Carl. Die Grundlage der Violin-Technik, bespr. 756.
Cramer, J. B., Seine Claviercompositionen 145. 165. 182. — W. v. Lenz über C. 551.
Crefeld, Berichte aus. 76. 332.
Crescent, Anatole, Stiftung in Paris. 156.
Cristofersen, Sänger in Kopenhagen. 205.
Croce, Giovanni, Madrigali. 602. 778. 793.
Csányi, Frl. v., Sängerin in Schwerin. 220.

D.

Damen-Quartett, Schwedisches, in Köln. 716.
David, Ferdinand, †. 494; seine Beerdigung in Leipzig. 492; Ferd. Hiller über D. 508.
Decime, Die kleine, vor der Octave. 193.
Degele, Hofopernsänger, in Leipzig. 844.
Deiters, Hermann, Odysseus. Scenen aus der Odyssee. Dichtung von Wilh. Paul Graff. Fur Chor, Solost. u. Orch. von *Max Bruch*. Op. 41. 309. 325. 340. 357. 374. 390. 440. 452.
—— Das 50. niederrheinische Musikfest in Aachen d. 1., 2. u. 3. Juni 1873. 401. 417. 433. 449.
Delaborde, Pianist. Ernennung. 126.
Délibes, Léon., Oper »Le roi l'a dit« zu Paris aufgef. 493.
Delos, Sänger, †. 46.
Dessoff, Dirigent der Philharm. Concerte in Wien. 14.
Deutsch, Willi, Pianist in Wien. 14.
De Vroye, Theod. Jos., †. 605.
Diapason, Le, et la notation musicale simplifiés p. *Charles Meerens*. 465.
Diaz, Eugen, Oper »La coupe du roi Thulé« in Paris aufgef. 62. 141. 249.
Dienel, Otto, Organist in Berlin. 347. 732. 748.
Diener, Tenorist, in Bonn. 581.
Diez, Frau Sophie, Sängerin in München. 267. 281.
Doerffel, Alfred, in Leipzig. 222. 398.
Dolgoroukow, Prinz Nicola, †. 605.
Dommer, A., Kritik über Richard Wagner's Concert in Hamburg. 105; über den Cäcilien-Verein in Hamburg. 317. 332.
Donato, Baldassaro, Madrigali. 602.
Donizetti's Statue in Mailand. 522.
Donselli, Domenico, †. 334.
Door, Anton, Pianist in Wien. 108.
Dordrecht, Bericht aus. 44.
Dorn, Alexander, »Der Blumen Rache«, in Crefeld aufgef. 76.
—— Otto, Stipendiat in Berlin. 522.
Dramatisch-musikal. Production, Unterstützung derselben. 260.
Drechsler, Carl, †. 819.
Dresden, Berichte aus. Conservatorium f. Musik. 366. 772; musik. Kapelle. 715; Oper von Kretschmer. 619; Bruch's »Hermione«. 124; Theater-Verhältnisse. 540; Tonkünstler-Verein. 588.
Drouet, Louis Franç, †. 702.
Duo, Filippo, Madrigali. 602.
Duesseldorf, Berichte aus. 380; Mendelssohn's »Paulus« dramatisirt. 267. 315.
Dullo, Gustav, »Harald«, Oper in Königsberg aufgef. 76.
Durchgang. 813.
Durst, Math., Ernennung. 94.
Dustmann, Frau, Sängerin in Wien. 186.
Dworzak, Violinlehrer in Leipzig. 619.

E.

Edinburg, Berichte aus. 189. 268. 284. 316.
Ehrendiplome für musik. Instrumente auf der Wiener Weltausstellung. 572.
Ehrensolde an Componisten. 157.
Einwirkung der kirchl. Wirren auf die Kunst. 111. Von *Ad. Thürlings*. 225. 241.
Eisentraut, Herm., Clarinettist in Weimar. 126.
Ellerton, John-Lodge, †. 126. 190.
Emminger, Joseph, †. 78.
Engländer, Ein, über deutsche Musikaufführungen u. Werke deutscher Meister. (Prof. *H. S. Oakeley*). 649. 664; 697. 714.
Erard, Sebastian, Orgelwerke in Paris von E. 245.
Erdmannsdörfer, Max, Auszeichnung. 254.
Eremita, Giulio, Madrigali. 602. 778.
Erfindung, neue an der Clarinette. 701.
Erfurt, Berichte aus. 236. 380.
Erk, Musikdir. in Berlin. Auszeichnung. 78.
Erlangen, Berichte aus. 204. 541.
Erlanger, Maximilian, †. 254. 334.
Ernennungen. 14. 94. 126. 142. 157. 205. 254. 300. 397. 461. 510. 620. 669. 701. 733.
Erzeugung besseren Wohlklangs u. fliessender Stimmführung. 81. 129. 161. 177. 193.
Esslingen, Bericht aus. 28.
Eybler, Jos., »Requiem«. 395.
Eyrich, Dr. Franz, †. 749.

F.

Fabbri-Mulder, Frau, Sängerin. 478. 572.
Faccio, Kapellmeister in Mailand. 611; in Triest. 668.
Faignient, Noe, Madrigali. 602.
Fehr, Pianist in Augsburg, 748,
Felis, Stefano, Madrigali. 793.
Ferabosco, Alfonso, Madrigali. 602.
Ferretti, Giovanni, Madrigali. 602.
Fessler, Eduard, Ernennung. 510.
Fétis, Adolph Louis Eugen, †. 254.
—— Edouard, Auszeichnung. 254.
Field, John, Ueber seine Claviercompositionen. 118.
Filippi, Dr., Schriftsteller in Mailand. 611.
Finck, Henri C. von der, Op. 9. Drei Phantasie-Stücke; Op. 13. Capriccio p. Piano, bespr. 27.
Fink, Christian, Op. 30. Gebet f. gem. Chor; Op. 38. Zwei Männerchöre; Op. 41. Zwei Lieder f 4st. Männerchor, bespr. 8.
Fischer, Barytonist in München. 252.
Fitzenhagen, Wilh, Op. 6. Notturno f. d. Violoncello, bespr. 233.
Fleischhauer, Concertmeister, in Leipzig. 795.
Florentiner Quartett in München. 187; in Wien. 13. 30.
Florio, Giovanni, Madrigali. 778. 793.
Flotow, F. v., Oper »Naida«. 589.
Fogliano, Theorie des F. 2. 3.
Fontebasso, Luigi, †. 30.
Forkel, Joh. Nic., Zwei Briefe an das Bureau de musique zu Leipzig, mitgetheilt von *H. Bellermann*. 673.
Formes, Theodor. 620.
Forster, Joseph, Oper »Ines, die Wallfahrt der Königin«. 588.
Fortschritte, Vermeidung verbotener. 49.
Franck, Cäsar Aug., Clavier-Trio. 299.
Franco von Köln. 627. 641.
Frankfurt a. M., Berichte aus. 28. 169 (Mozart-Stiftung). 815. 843.
Franz, J. H., Vierzehn Compositionen für Gesang bespr. 729. 741. 773. 778.
—— Robert, Concert f. F. in Berlin. 60.
Frescobaldi, G., Fuga u. Canzona f. d. Orgel, hrsg. von S. de Lange, bespr. 661. 680.
Fux, Jos., Gradus ad Parnassum. 370.

G.

Gabrieli, Andrea, Madrigali. 602.
—— Giovanni, Madrigali. 602. 778.
Gade, Niels W., Symphonie in B-dur. 253.
Gaëtano, Frl. Nita, Sängerin. 270.

Gallus, Jacobus, »Ecce quomodo moritur justus«, Respons. 395.
Gardano, Angelo, Vorreden zu seinen Madrigal-Sammlungen. 776. 792.
Gastoldi, Gio. Giacomo, Madrigali. 603. 778.
Gehring, Franz, Gesang-Unterricht in der Schweiz. 487.
—— Gedächtnissfeier für Robert Schumann in Bonn 17—19. Aug. 1873. 561. 577. 593.
Geitsch, Eduard, Op. 10. Abschied f. 4st. Mchor. bespr. 8.
Generalbasslehre. 339.
Genossenschaft, Deutsche, dramat. Autoren u. Componisten. 396. 430. 817.
—— Deutscher Bühnenangehöriger. 12.
Gerlach, »Die Erweckung Lazarus durch Jesus« in Kopenhagen aufgef. 396.
Gesang, der mehrstimmige des M.-A. 242. — Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges im M.-A. von *G. Jacobsthal*. 625. 641. — Die Reinheit der Tonverhältnisse unseres mehrst. Gesanges 113.
Gesang-Unterricht in der Schweiz, von *F. Gehring*. 487.
Gesang-Vereine, Ueber. 203.
Gevaërt, Ein neues Werk von G. 446.
Geyer, Kgl. Domsänger in Berlin. 123.
Giounelli, Ruggiero, Madrigali. 778.
Glocke, Die grösste Deutschlands in Köln. 476.
Gluck, Chr. v., »Iphigenie auf Tauris« in Wien aufgef. 142.
—— »Orpheus« als Oratorium aufgef. in Wien. 317.
Gobatti, »I Goti«, Oper in Bologna aufgef. 815.
Goedel, Johanna, Ueber den Klavierunterricht, bespr. 771.
Goethe's Abendlied, Chor von F. Kuhlau. 712. — G's. Gedichte von Schubert behandelt. 712.
—— Faust 2. Thl., mit Musik von Pierson, in Leipzig aufgef. 795.
Goettingen, Bericht aus, über Wintersem. 1872/73. 349. 363.
Goetz, Herm., Op. 8. Zwei Sonatinen, bespr. 377.
Goldmark, C., Sakuntala-Ouvertüre. 109. 220. 490.
—— Op. 8. Quart. in B-dur. 522.
Goldschmidt, Adalbert. Op. 1. Vier Lieder f. eine Sgst.; Op. 2. Der Edelknabe u. die Müllerin, f. zwei Sgst.; Op. 3. Drei Lieder f. eine Sgst., bespr. 8.
Gompers-Bettelheim, Frau, Sängerin, in Aachen. 405. 420. 435. 451; in Wien. 185. 238.
Gotha, Berichte aus, 28. 794.
Gotthard, J. P., Op. 68. Andante ongarese. Quartett, bespr. 263.
Gounod, Ch., Brief. 477. — Oratorium »Die Erlösung«. 685.
Grabau, Friedrich, Pianist in Berlin, Ernennung. 669.
—— Violoncellist in Leipzig. 700.
Graedener, Hermann, Capriccio f. Orchester. 254. — Octett. 14. — Ernennung. 620.
Graff, Wilh. Paul, Seine Dichtung zur Odyssee von Bruch. 309.
Graun, C. H., Graduale »Fürwahr, er trug unsre Krankheit«. 731.
—— »Tod Jesu« in Berlin aufgef. 331.
Greef, Wilh., siehe Natorp-Rinck's Choralbuch u. Rinck's Präludien. 457.
Gregorianischer Gesang. Ueber die Eigenthümlichkeiten desselben. 226. 241.
Grell, Ed., Seine Compositionen. 731.
Grimm, Carl, Op. 51. Zwei kleine Scenen aus Lohengrin, f. Vcllo, m. Pfte., bespr. 233.
—— J. O., Marsch Op. 17. Nr. 2 f. Orch. 266.
Grossmann, Louis. Oper »Der Geist des Wojwoden« in Warschau. 749.
Guidoni's Introductorium. 19
Gunz, Dr., Sänger, in Schwerin. 381. — Auszeichnung. 397.
Gurckhaus, Carl, Musikverleger. Auszeichnung. 414.
Gutschbach, Frl. Marie, Sängerin, in Barmen. 202.

H.

Haag, Bericht aus dem. 380.
Haase, Friedr., Theaterdirector in Leipzig. Sein Process. 430. 571. 817.
Habeneck, A. F., W. Lenz über H. 550.
Haehnel, Prof., Seine Pegasus-Gruppe f. das Wiener Opernhaus. 478.
Haendel, G. Fr., »Acis u. Galatea«. in Halle aufgef. 794.
—— »Alexanderfest« in Wien. 764.
—— Concerto grosso in G-moll f. Streichorchester in München. 474.
—— »Judas Maccabaeus« in Gotha. 28, in München. 281.
—— »Messias« in Aachen. 417. 649, in Berlin 123, in Brüssel 204, in Halle 204, in Hannover 364.
—— Psalm 42 f. Chor u. Solost., in Stuttgart. 45.
—— Arie aus »Rinaldo« (Lascio ch' io pianga). 77.
—— »Salomo« in München. 520.
—— »Samson« in Stockholm. 364.
—— »Saul« in Halle 700, in Wien erste Aufführung. 185.
—— »Theodora« in Köln. 124.
—— Trauerhymne auf den Tod der Königin Caroline. 332.
—— Dr. Ferd. Hiller über die Entlehnungen Händel's. 343.
Haenflein, Georg, Violinist, in Breslau. 715.
Haertinger, M., Das Grundgesetz der Stimmbildung für den Kunstgesang, bespr. 54.
Hainl, George François, †. 398.
Hajos, Tenorist in Prag. 683.
Halévy, J. F., »Die Jüdin«, in München 650; als Tendenzoper. 526.
Halle, Charles, Pianist. 260. 284.
Halle a. S., Berichte aus. 173. 204. 380. 492. 682. 699. 794. 844.
Hamburg, Berichte aus. Richard Wagner 105. — *Stockhausen* über die Oper zu H. 248. — v. Dommer's Kritiken. 317. 332.
Hamerik, Asger, Nordische Suite. 716.
Hannover, Berichte aus. Händel's Messias 364; Marschner-Denkmal 28. 92. — Königl. Theater 362.
Hanslick, Dr. Ed., Ueber Thomas' Oper »Hamlet« in Wien aufgef. 522. — Ueber Brahms' Variationen f. Orch. 764.
Harmonielehre. 340.
Harris, August, †. 397.
Hartmann, Emil, Oper »Die Corsikanerin« in Kopenhagen. 205. 300.
—— Cantor. Auszeichnung. 414.
Hartvigson, F., Pianist. Ernennung. 205.
Hartzer, Friedr., Bildhauer. (Marschner-Denkmal.) 28. 92.
Hasenoyer. Seine Verbesserung der Clarinette. 701.
Hasselbeck, Hans, Sänger in München. 297.
—— Frl. Rosa, Sängerin in München. 297.
Hasselt-Barth, Frl. v., Sängerin in Strassburg. 667.
Hauchecorne, W. 402.
Haydn, Jos., »Jahreszeiten« in Göttingen. 363.
—— Non nobis Domine. 172.
—— »Die Schöpfung« in Aachen 429; in Strassburg 251. 364.
—— Symphonie Nr. 7 in G. 284. 490.
—— Beethoven's Unterricht bei H. 810.
Heckmann, R., Concertmeister in Köln. 284.
Heidelberg, Berichte aus. 44. 173.
Heinemeyer, Christian, †. 30.
Heinse, G. A., Op. 50. Zwei Männerquartette, bespr. 21.
Heise, P., Dornröschen, Ballade, in Kopenhagen aufgef. 300.
Helene Pawlowna, Grossfürstin von Russland. 92. 282.
Heller, Julius, Kapellm. in Triest. 13. 252.
—— Stephen, Op. 129, 130, 131. Deux impromptus, Variationen, Ständchen f. Pfte., bespr. 167.
Hellmesberger, Georg, †. 589.
Helmholtz, Professor. Auszeichnung. 557.
Hennig, Carl, †. 302. Nekrolog. 346.
Henschel, Georg, Sänger in Berlin. 12, in Barmen 219, in Halle 204.
Hentschel, Th., Oper »Der Königspage«. 572.
Hepworth, W., Ernennung. 510.
Herbeck, Frl. H., Pianistin in München. 297.
Hermes, E., Morgengruss an Deutschland, f. Männerchor, bespr. 22.
Hesselbach, Tenorist in Strassburg. 667.
Heulhard, Arthur, »Chronique musicale«. 446.
Hexachord, Ergänzung des H. 17, 33.
Heyse, Paul, Ueber Rich. Wagner's Musik. 365.
Hill, Karl, Sänger, in Aachen 405. 421. 451; in Schwerin 381.
—— Wilh., Op. 27. Drei Sonatinen f. Pfte., bespr. 362.
Hille, Musikdir. in Göttingen. 349.
Hiller, Dr. F., Dramat. Cantate »Nal u. Damajanti« in Köln. 816.
—— Ouverture in D-moll, in Wien 78.
—— Die Entlehnungen Händel's. 343.
—— Ueber Ferdinand David. 508.
Hoffmann von Fallersleben. 62.
Hol, Richard, Op. 64. Gedenkblätter, 6 Clavierstücke zu 4 Hdn., bespr. 632.
Hollaender, Frau Anna, Sängerin in Berlin. 12.
Holstein, Franz v., Oper »Der Haideschacht« in Braunschweig aufgef. 12. — Auszeichnung. 334.
Hopkins, Dr. John Larkin, †. 510.
Horn, Aug., Op. 31. Kirmeslied, Männerquartett, bespr. 22.
Hornstein, Robert, Musik zu »Terpsichore im Schattenreiche«, in Stuttgart aufgef. 780.
Hubert, Max, Tenorist in München. 13. 220. 394; in Aachen. 405. 421. 435. 451.
Hummel, J. N., W. v. Lenz über H. 538.
Huss, H., Sänger in München. 297.

I.

Jacobsthal, Gustav, Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges im Mittelalter. 625. 641.
Jaell, Alfred u. Marie, in Triest 156, in Wien 109.
Jahn, »Michel le marin«, Oper in Antwerpen aufgef. 201.
Jahscich, Giov., Violinist in Triest. 252.
Jan, Dr. C. von, Md. in Landsberg a. d. W. 477.
Janotha, Natalie, Pianistin, in Aachen. 172. 444.
Ingegneri, Marc' Antonio, Madrigali. 793.
Innsbruck, Berichte aus. 29. 237. 445. 460.
Instrumente, musikalische, auf der Wiener Weltausstellung prämiirt. 572. 636. 651.
Intervalle, Berechnung der I. der diatonischen Tonleiter. 723.
—— Vergleichende Uebersicht der I. des griechischen u. des natürlichen Systems. 725.
Iontonation, Convoisier über I. 757.
Introductorium Guidonis. 19.
Joachim, Joseph, Kgl. Professor u. Director in Berlin 28. 60. 61. 91; als Dirigent des Schumannfestes in Bonn 556. 562. 596, in

Köln 816, in London 156, in Schwerin 397. J's. Quartett in Berlin 42. — Auszeichnung. 78.
—— Frau Amalie, in Berlin 27. 60, in Bonn 581, in Köln 816, in Schwerin 381. 397, in Wien 14.
Johannes Tinctoris, Tractatus de musica. 382.
Israël, Carl, Bibliographische Beiträge. 1. Friderici Lindneri Gemma musicalis. Lib. I. II. III. Noribergae 1588—90. 552. 567. 584. 601. 616. II. Sechsstimmige Madrigale (1579—1594). 776. 792.
Italien, Etwas über Musik-Zustände in I. 609.

K.

Kade, Otto, Vermeintliche Berichtigungen zum Locheimer Liederbuche. Von *H. Bellermann*. 196. 212. 230.
—— Der neu aufgefundene Luther-Codex, bespr. 545.
Kaestlin in St. Gallen. Seine Tafel f. Gesang. 489.
Kalkbrenner, Fr., W. v. Lenz über K. 538.
Kammerton, Ein Vorschlag zur Aenderung des K. 465.
Karajan, Theod. Georg von, †. 334.
Kataloge, Antiquarische und Auctions-K. 686. 750.
Katzfey, Jakob, Eine physiolog. Merkwürdigkeit bei K. 747.
Kempter-Leonoff, Frau, in Strassburg. 667.
Kiedaisch, Tanzpoem »Terpsichore im Schattenreiche«. 780.
Kiel, Friedr., Phantasie f. d. Orgel. 172.
Kindermann, Sänger in München. 378. 554.
—— Frl. Hedwig, in München. 554.
Kirchenmusik, Geschichte der K., von R. Schlecht. 517. 533. — Ueber den Begriff der kathol. K. 587.
Kirchentöne, Die acht. 500.
Kirchner, Theodor, Ernennung. 157.
Kirnberger, Joh. Phil., Kunst des reinen Satzes. 355.
Kissner, Alfons, Die Grossfürstin Helene von Russland. 282.
Klanggeschlecht. 803.
Klauwell, Frl. Maria, Sängerin aus Leipzig. 219.
Klughardt, Sinfon. Dichtung »Leonore«, in Weimar aufgef. 126.
Knoll, Frau von, †. 702.
Koeberle, Intendant in Carlsruhe. 267.
Koehler, Louis, Op. 203. Exercicien in Läufen, Arpeggien u. Verzierungen, bespr. 328.
—— Op. 227. Erster Unterrichtsgang im Klavierspiel, bespr. 696.
—— Op. 234. 24 musikal. Clavierübungen. 697.
Koeln, Berichte aus. 124. 300. 476. 586 (Cäcilien-Verein). 604. 636. 716. 816.
Koempel, August, Concertmeister in Weimar. 126. 190, in Erlangen. 204.
Koenigsberg i. Pr., Bericht aus. 76.
Koerner's Aufsatz »Ueber Charakterdarstellung in der Musik« und Schiller's Bemerkungen zu demselben. I. Aufsatz Koerner's. 612. 630. 646. 657. II. Schiller's Bemerkungen. 677.
Kolbe, Oscar, Auszeichnung. 254.
Konewka, Albert, Gesangschule in Frankfurt a. M. 572.
Kopenhagen, Berichte aus. 205. 300. 396. 779.
Krancevic, Violinist in Wien. 14.
Krause, Anton, Instructive Sonaten f. Pfte. Op. 1, 10, 12, 19, 24, 26, bespr. 725.
—— Musikdir. in Barmen. 202.
—— Dr. Eduard, Auszeichnung. 526.
Krauss, Bassist in Wien. 764.
Kretzschmer, Oper »Die Folkunger«. 619.
Kreutzer, R., Beethoven über K. 801; W. v. Lenz über K. 550.
Kroll, Franz, Vorrede zu Bach's »Wohltemp. Clavier«. 674.
Krueckl, Dr., Sänger, in Augsburg. 394.
Krueger, Eduard, Nova Vocalia beurtheilt. 6. 21. 37. 84. 100. 200. 277. 292.
—— Neue Clavierlieder beurtheilt. 728. 741. 773. 788. 812. 837.
—— Recension von H. Bellermann: Die Grösse der musikal. Intervalle als Grundlage der Harmonie. 408. 425.
—— von Otto Kade: Der neu aufgefundene Luther-Codex, und Ed. Schelle: Die päbstliche Sängerschule in Rom. 545. 564.
Kuechler, Adolph, Violinist in Triest. 252.
Kuntze, C., Musikdirector. Ernennung. 397.
Kunzen, Friedrich, Cantate von K. in Kopenhagen aufgef. 396.

L.

Lachner, Franz, Ave Maria f. Ten., Viol. u. Orgel. 731.
—— Op. 75. Quartett in H-moll. 540.
—— C-moll-Suite. 174.
—— als Dirigent. 251. 474.
—— Vincenz, Variationen über die C dur-Tonleiter. 13.
—— — Ueber dessen Wirksamkeit in Mannheim. 329.
La Genevais, J. v., Ueber d. Oper »Der Becher des Königs von Thule«. 249.
Laibach, Philharmon. Gesellschaft zu L. 650.
Lampugnani, Dr. G. B., †. 334.
Landi, Giovanni, †. 819.
Landsberg a. d. W., Bericht aus. 477.
Lange, Rud., Fünf Lieder f. gem. Chor, bespr. 22.
—— S. de, Op. 6. »Nachts in der Kajüte«, bespr. 24.
—— in Wien. 14; Auszeichnung. 819.
—— siehe *Frescobaldi*, G. Fuga u. Canzona. 661. 680.
Langenbach, Jul., Seine Kapelle. 218.
Langer, Ferdinand, Oper »Dornröschen« in Mannheim aufgef. 360.
Lanz, Joseph, †. 620.
Lassen, E., Marsch für Orchester. 126.
Lasso, Orlando di, Madrigali. 603. 793.
Lauterbach, Joh., Concertmeister, in Aachen. 405. 450.
—— Berichtigt Druckfehler in Schubert's D moll-Quartett. 718.
Lauterer, Rudolf, Op. 8. Sechs Lieder für ein Singst. bespr. 37.
Lawrowska, Frau Elis. von, Sängerin in Leipzig. 762.
Lebert, Professor in Stuttgart. Ausz. 254.
Lecocq's Oper »La fille de Madame Angot« in Berlin aufgef. 779.
Ledebur, Carl Freih. von, Gedächtniss für L. 395.
Lehmann, Frl., Sängerin in Berlin. 141.
Leipzig, Berichte aus. 701; Brahms Triumphlied 205; David's Beerdigung 492; Dworzak 619; Euterpe 763. 795. 844; Faust's 2. Theil 795; Deutsche Genossenschaft dramat. Autoren 396. 817; Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger 12; Gewandhausconcerte 762. 817. 845; Hasse 430. 571; Kammermusik 763. 794. 845; Musikertag 125. 301; Natter 557; Theater-Akademie 413.
Lenz, W. v., u. seine Brochure »Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Kritische Bemerkungen von *Anton Rée*. 536. 549.
Leoni, Leon., Madrigali. 778. 793.
Leroy, Hippolyte, Project zur Unterstützung der dramat. musik. Production. 260.
Leuven, S. de, Oper »Fanchonette«. 206.
Levi, H., Hofkapellmeister in München. 265. 378. 474.
Lieder, Neue, beurth. 6. 21. 37. 84. 100. 200. 277. 292. 728. 741. 773. 788. 812. 837.
Lindner, Fridericus, Gemma musicalis. Lib. I. II. III. Noribergae 1588—90. 552. 567. 584. 601. 616.
Lindt, C., Recens. von J. M. Andings Handbüchlein f. Orgelspieler. 134. 147.
—— Pariser Orgelwerke aus dem Etablissement von A. Cavaillé-Coll. 245.
Liszt, F., »Christus« in Weimar aufgef. 430.
—— »Mephisto-Walzer« in Wien. 254.
—— Der 13. Psalm Davids, in Kopenhagen. 396.
—— Die Seligkeiten, f. Tenor-Solo u. Chor, in Berlin. 155.
—— L. u. die Schumann'schen Claviercompositionen. 594.
—— W. v. Lenz über L. 538.
Litolff, Henri, Operette »Abälard u. Heloise« in Wien aufgef. 669. 683.
Locheimer Liederbuch. Kade's vermeintliche Berichtigungen. 196. 212. 230.
Loeper, G. von, siehe Schiller, Zehn Briefe an Zelter. 74 u. f.
Loewe, Carl, Oratorium »Johannes Huss« in Torgau aufgef. 237.
London, Berichte aus. 542. 636; Royal Albert Hall 141; Royal Albert Hall amateur Society 205; Brahms Requiem 285; British Orchestral Society 13; Joachim 156; Musikfeste 541; National-Akademie zur Ausbildung des Pftespiels in England 364. 557; Ital. Oper 522; Orgel im Alexandra Palace 492.
Lortzing, Albert, Schauspieler. 572.
Lotti, Antonio, 8st. Crucifixus. 155.
—— 4st. Madrigal 1736 comp. 520.
Luebeck, Bericht aus. 61.
Luestner, Peter, †. 126.
Luther-Codex von O. Kade. 545.
Luzern, Sängerfest zu. 509.

M.

Machts, Carl, Op. 22. Carneval-Erinnerungen. Maskenbilder. Leichte Clavierst., bespr. 710.
Macfarren, Cantate »Johannes d. Täufer«. 541.
Mackay, J. P., über W. Scott's »Braut von Lammermoor«. 475.
Macque, Giov. de, Madrigali. 603. 778.
Madrid, Bericht aus. 460.
Madrigale, 6stimmige (1579—94) siehe Israël, C., Bibliograph. Beiträge. 2. Folge. 776 u. f.
Madrigali pastorali. Intitolati Il Bon Bacio. Venetia 1594. 792. — M. incerti autoris. 603.
Magdeburg, Bericht aus. 817.
Magrini, E., Violoncellist in Triest. 252.
Mailand, Berichte aus. Wagner's Lohengrin. 270; Rossini's Nachlass 285; Statue Donizetti's 522; Musikzustände in M. 611. — 542. 795. 817.
Mallinger, Mathilde. Auszeichnung. 430.
Malta, Bericht aus. 390.
Mandl, Dr., Vorträge in Paris. 156.
Mangstl, Frau v., Sängerin in München. 218.
Mannheim, Berichte aus. 29. 380.
Marek, L., Pianist in Wien. 30.
Marenzio, Luca, Madrigali. 603. 778.
Maretzek, Max, Stagione. 620.
Mariani, Angelo, †. 430.
Marini, Ignazio, †. 334.
Marni, Paolo, Madrigali. 616.
Marquard, Dr. Paul, †. 14.
Marschner, H., Sein Denkmal in Hannover. 28.
Marseille, Bericht aus. 493.
Maschek, Caspar, †. 397.
Massaini, Tiburtio, Madrigali. 778.

Mattheson, Joh., Aus dessen »Critica musica« von *C. van Bruyck*. 10.
Meerens, Charles, Le diapason et la notation musicale simplifiés, Paris 1873, bespr. 465.
Mehlig, Frl. Anna, Pianistin, in Berlin 778, in Leipzig 762. 763.
Meisl, Carl, »Die Weihe des Hauses«, Textbuch. 385. 405. 422.
Melodik, siehe R. Succo, Untersuchungen über Modulation. 305 ff.
Melograph. 503.
Membrée, Ed., Auszeichnung. 526.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, »Antigone« in München aufgef. 220.
—— »Elias« in Birmingham 568, in Hamburg 317, in Innsbruck 460, in Schwerin 381.
—— Melusinen-Ouvertüre. 269.
—— »Paulus«. Einige Worte über M's. »Paulus« bei Gelegenheit der Aufführung desselben in der Singakademie zu Berlin am 24. Oct. von *H. Bellermann*. 743. — »Paulus« dramatisirt in Düsseldorf 267. 315; in Würzburg aufgef. 846.
—— Psalm 98, bearb. von Ferd. Schulz. 731.
—— Ein Gedicht von M. 459.
—— Themat. Verzeichniss seiner Compositionen. 312.
—— Handschriftlicher Nachlass. 779.
—— Gedächtnissfeier in Berlin. 778.
Mensurirung der Töne. 627.
Menter, C., Hofmusikus in München. 297.
—— Eugenie, Frl., Pianistin in München. 555.
—— Georg, †. 702.
Mercadal y Pons, Antonio, †. 819.
Merulo, Claudio, Madrigali. 616.
Methfessel-Denkmal. 494.
Meyerbeer, G., »Hugenotten«, Tendenzoper. 526.
Meysenheim, Frl. Cornelie, Sängerin in München. 266. 281. 378.
Milde, von, Auszeichnung. 397.
Modulation, siehe R. Succo: Untersuchungen über M. 305 ff.
Modus, Erklärung von M. 483. Anwendung der modi. 628.
Monatsbericht, Musikal. literar. für 1873. 222. 398.
Moniuszko, St., Oper »Halka«, in Posen aufgeführt. 220.
Monte, Filippo de, Madrigali, 617. 778.
Mori, Frank, †. 605.
Morpurgo, Frau Loé de, in Triest. 77.
Morse'scher Drucktelegraph. 503.
Moscog, Joan. Bapt., Madrigali. 617.
Moskau, Italien. Oper zu M. 683.
Mosto, Gio. Batt., Madrigali. 793.
Mozart, W. A., Ballet »Les petits riens«, in Paris. 156.
—— Cantate »Davidde penitente«, in Aachen. 435.
—— Concert für Waldhorn Nr. 2. 279.
—— Divertimento f. Streichquart., Bass und Hörner in D-dur. 186.
—— Graduale »Laudate Dominum« von Rheinberger herausg. 718. 766.
—— Offertorium »Venite populi«. 14. 507.
—— Symphonie in A-dur (1774). 266.
—— Bearbeitung des »Messias« von Händel. 419.
—— Autographen aus André's Besitz. 762.
Mozart-Stiftung, Internationale, in Salzburg. 397.
Muck, Dr. J., Kapellmeister zu Würzburg. 461. 846.
Mueller, Carl, Musikdir. in Frankfurt a. M. Seine Bearbeitung der Johannis-Passion von J. S. Bach. 141. — 816.
—— Carl, Concertmeister, †. 254.
—— Hippolyt. Auszeichnung. 364.
—— Jos., Vermischte Bemerkungen. 1. 712.
—— Anz. von Themat. Verzeichniss im Druck erschienener Compositionen von Mendelssohn und Verzeichniss des Musik-Verlags von Breitkopf u. Härtel. 313.
Mueller, Jos., Johannis Tinctoris tractatus de musica. 382.
—— Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau, Bibliographie). Register zum Jahrgang 1873.
—— Otto, Op. 11. Grosses Duo für Pfte. und Viola, bespr. 264.
—— Dr. Wolfgang, †. 446.
—— Kapellm. in Hamburg. Ernennung. 14.
Muenchen, Berichte aus. I. Kammermusik-Soiréen. 170. 187. 521. 539. II. Concerte der kgl. Vocalkapelle und des Oratorien-Vereins. 216. 506. 520. III. Concerte der musik. Akademie. 265. 279. 473. 489. IV. Varia. 297. 554. V. Die Oper. 378. 393. 410. — Verschiedenes. 13. 29. 61. 92 (Spieloper). 220. 251. 301. 619. 650. 701. 780 (Genoveva).
Muenster, Bericht aus. 667.
Musica ficta. 209. Siehe Tucher, G. v., Zur Musikpraxis u. Theorie des 16. Jahrh. V. Artikel.
Musik bei den Griechen. 307. Stenographirte M. 503. — Ueber Charakterdarstellung in der Musik, siehe Körner u. Schiller 612 ff. — Bedeutung der M. für die Volksbildung. 43.
Musikertag in Leipzig. 125. 301.
Musikfest, 7. Mecklenburg, in Schwerin. 380. 397.
—— 50. Niederrhein. zu Aachen. 267; *H. Deiters*, Bericht über dasselbe. 401. 417. 433. 449. — Oakeley über dasselbe. 649. 664.
—— Oakeley über deutsche Musikfeste. 697.
Musikpraxis. Siehe Tucher, G. v., Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrh.
Musikzustände in Italien. 609.
Mutation. 20. 515.

N.

Nachbaur, Franz. Auszeichnung. 430.
Naegeli, Joh. Georg. 488.
Nanino, Gio. Maria, Madrigali. 617. 793.
Natorp-Rinck's Choralbuch, hrsg. von W. Greef, bespr. 457. 470. 485.
—— G. B. Adelbert, siehe Natorp-Rinck's Choralbuch. 457 ff.
Natter, Heinr., Bildhauer in Leipzig. 557.
Naumann, Ernst, Zwei Stücke aus Beethoven's Werken f. Violine u. Pfte. bearbeitet, bespr. 234.
Neapel, Berichte aus. Verdi's »Aida«. 285. 332.
Neapolitana von Draudius verzeichnet. 618.
Neukomm, Anton, †. 334.
Neumann, E., †. 589.
Neumenschrift. 566.
Neupert, Pianist in Kopenhagen. 300.
New-York, Bericht aus. 620.
Nicolai, W. J. G., Oratorium »Bonifacius«, im Haag aufgef. 380.
Niklitschek, Sänger in München. 491.
Nilsson, Christine. 636.
Nohl, Dr. L., in Heidelberg 44, in Strassburg 251.
Norman-Neruda, Frau, Sängerin in Edinburg. 270.
Notensystem, Vereinfachung unseres N. 465.
Nottebohm, G., Beethoven's Musik zur »Weihe des Hauses«. 385. 405. 422. 436.
—— Anmerkungen zu 2 Briefen Beethoven's. 801.
—— »Beethoveniana« 1872, bespr. 809.
—— »Beethoven's Studien«, 1. Bd. 1873, besprochen 810.
Nuhn, Friedrich. Auszeichnung. 461.

O.

Oakeley, Prof. Dr. H. S., Ueber deutsche Musikaufführungen und Werke deutscher Meister. 649. 664; über die Schumannfeier 697. 714.
Oakeley, Prof. Dr. H. S., in Edinburg. 189. 268. 284. 316.
Oberthür, C., Harfenvirtuos. 298.
Octavengattungen, Gebrauch der. 371. 725. 737. 753. 785.
Odington, Walter. 628.
Offenbach, Jakob, in Paris. 620. Brief an Paul de Cassagnac. 637.
Oliphant, Thomas, †. 254.
Oper in Italien. 609.
Oppel, W., Instructives für Clavier, bespr. 314. 328. 360. 377. Werke f. Pfte. u. Viol., bespr. 614. Werke f. Pfte. zu 4 Hdn., bespr. 614. 632. Werke f. Pfte. zu 2 Händen, bespr. 633. Uebungen u. Etuden f. Pfte., bespr. 696. 708. Leichte Musik, bespr. 710. 725.
—— Bücher über Musik und musik. Angelegenheiten, bespr. 760. 771.
—— Recens. von Anding's Handbüchlein für Orgelspieler, 2. Thl. 150.
Organum bei Guido von Arezzo. 626.
Orgel. Musik für O., bespr. 457. 470. 485. 581. 661. 680. — Handbüchlein f. Orgelspieler von S. M. Anding. 134. 147. — Die O. in der St. Marienkirche zu Berlin. Geschichte und Disposition. 347. — O. von Henry Willis im Alexandra Palace zu London. Disposition. 492. — O. in der Cathedrale zu Strassburg. 557. — Orgelwerke aus dem Etablissement von A. Cavaillé-Coll. 245.
Orgenyi, Frl., Sängerin in München. 395.
Ossenbach, Opernsänger, in Göttingen. 363.
Ottiker, Frl. Ottilie, Sängerin in München. 279.
Otto, Rud., Domsänger in Berlin. 318. Ernennung. 397.

P.

Palavicino, Benedetto, Madrigali. 617. 793.
—— Germano, Madrigali. 617.
Palestina, Gio, Madrigali. 778.
Palestrina, Joannetto da, Madrigali. 617.
—— Motette »Tu es Petrus«. 153.
—— Eigenthümlichkeiten des Palestrinastils. 226. 241.
Palma, Pietro, †. 190.
Paris, Berichte aus. 29. 44. 62. 205. 206; Diaz Oper »Coupe du roi de Thulé«. 141; Mandl's Vorträge. 156; Anatole Crescent 156; Mozart's Ballet »Les petits riens«. 156; »Les rendez-vous galants«, Operette von de Sainte-Croix. 174; Kapellmeister an der Oper. 413; Ad. Adam's Werke. 460. — Freischütz. 460; Komische Oper. 493; Grosse Oper. 571. 732. 748. 780; 620.
Patti, Adeline, in Petersburg. 29.
—— Carlo, †. 334.
Paul, Oscar, Seine Uebersetzung des Boetius. 689. — Berichtigung. 718.
Peretti, Opernsänger, †. 221.
Pergolesi, Giov. Battista, auf d. Bühne. 478.
Persönlichkeiten, Berühmte, auf der Bühne. 477.
Peschka-Leutner, Frau, Auszeichnung. 446.
Pest. Landes-Musik-Akademie. 141. — Ungar. National-Theater. 413. — Musikstipendien. 683.
Petersburg, St., Bericht aus. 29. 92. 301. (Russ. Theater im Jahre 1872.) 509. 522. 557.
Pfeiffer, Michel Traugott. 488.
Pfeil-Hansen, Sängerin, in Kopenhagen. 205. 300.
Philipsen, Kammermusik. Violoncellist. 349.
Physiologische Merkwürdigkeit. 747.
Pierson, Henry Hugo, Musik zu Faust's 2. Theil. 795.
—— †. 109.

Pinsuti, Oper »Der Kaufmann von Venedig« in Bologna aufgef. 779.
Pischek, J. B., †. 157. Nekrolog. 221.
Pisco, Stenographirte Musik. 503.
Platen, Graf, Hoftheater-Intendant in Dresden. 540.
Pleyel, Camilla, W. v. Lenz über P. 538.
Pockh, Dr., Opernsänger in Strassburg. 763.
Poënset, Heinrich, †. 526.
Polko, Carl, Pianist in München. 299. 555.
Pollini's italienische Operngesellschaft in Schwerin 93, in Weimar 190.
Poniatowski, Fürst Joseph M. X. Fr. Leon, †. 461.
Popper, D., Violoncellist in Wien. 109. 620.
Porta, Costanzo, Madrigali. 778. 793.
Posen, Berichte aus. 142. 220. (»Halka« Oper von Moniuszko.)
Positio discantus vulgaris. 627.
Pougin, Arthur. Auszeichnung. 254.
Prag, Berichte aus. 30. 108. 620. 683.
Preti, Alfonso, Madrigali. 778.
Preuss, Frl., Sängerin in Berlin. 123.
Prevost, Hippolyte, †. 190.
Prolepsen. 813.
Prosca, Frl. Clementine, Sängerin, in Leipzig. 763.
Pruckner, Caroline, Theorie und Praxis der Gesangskunst, bespr. 69.
—— Auszeichnung. 397.
Pudor, F., Berichte des Dresdener Conservatoriums. 366. Ausz. 772.
Pueschel, Jul., Elementar-Clavierschule, bespr. 314.
Pujadas, Juan Munto, †. 819.
Putlitz, Gust. zu. Ernennung. 300.
Pyllemann, Franz, Compositionen f. Pfte. mit u. ohne Begleit. von Streichinstrumenten, bespr. 25. 40. 87. 102. 167. 233. 263.
—— Berichte aus Wien. 13. 30. 78. 93. 94. 108.
—— †. 174. Nekrolog von *S. Weiss.* 234.

R.

Rabe, A., Die Verzierungsmanieren in Beethoven's Clavier-Sonaten, bespr. 760.
Radecke, Frl., Sängerin in München. 378.
Raff, Joachim, Symphonie in G-moll. 218. 266. 299.
—— Symphonie »Im Walde«. 444. 844.
Rahe, Frl. Elisabeth, Sängerin, in Leipzig. 795.
Rappaport, Tenorist in München. 297.
Rappoldi, Ed., Concert in Berlin, seine Compositionen. 59.
Raumer, Friedrich, †. 397. Gedächtnissfeier für R. 635.
—— Musikal. Aufsätze u. Gedanken. 666.
Rée, Anton, W. v. Lenz und seine Brochure: Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Kritische Bemerkungen. 536. 549.
Reich, Bassist in Berlin. 123.
Reichmann, Baritonist in Strassburg. 667.
Reid, General, Seine Compositionen. 269.
Reinecke, Carl, »Ein Abenteuer Händel's«. Singspiel. 701.
Reinheit der Tonverhältnisse unseres mehrstimmigen Gesanges, von *G. v. Tucher.* 113.
Reinthaler, C., »Jephtha und seine Tochter«, in Erfurt aufgef. 380.
Renaldi, Giulio, Madrigali. 617.
Rentsch, Ernst, Op. 9. Scherzo f. Pfte. u. Viol., bespr. 614.
Reyer, E., Idee über die Unterstützung der dramat. musik. Production. 261.
Rheinberger, Josef. Op. 43. Capriccio giocoso f. Pfte., bespr. 103.
—— »Der Maitag« f. Frauenchor. 521.
—— »Die Nacht«. 507.
—— Vorspiel zu d. Oper »Die sieben Raben«. 817.
Rheinberger, Josef, »Thürmers Töchterlein«, Oper in München. 301. 410.
—— Trio in D-moll f. Pfte. 302.
Rhythmus, der dreitheilige. 628.
Richarz, Dr., Robert Schumann. 597.
Richter, Alfred, Ernennung. 701.
Richtfest, Das, des Wagner-Theaters in Bayreuth. Zwei Zimmersprüche. 569.
Riedel, C., Bearbeitung der Passion von H. Schütz. 507.
Rietz, Jul., Dirigent des 50. Niederrhein. Musikfestes in Aachen. 404.
—— Jubiläums-Ouverture, in Aachen. 451. 665.
—— Ausz. 510.
Rinck, Christ. Heinr., Op. 107. 36 Nachspiele f. d. Orgel, bespr. 457. 470. 485.
—— Präludien, 2. Aufl. hrsg. von Wilh. Greef, bespr. 457. 470. 485.
—— Siehe N a t o r p - Rinck, Choralbuch.
Ritter, Theodor (Prévost Benet), Pianist, in Kopenhagen. 779.
Rivé, Frl. Julie, Pianistin, in Leipzig. 763.
Rom, Bericht aus. 817.
Rore, Cypriano de, Madrigali. 617.
Rosburgh, Frl. Ida, Sängerin, in Göttingen. 349.
Rossini, G., Unedirte Werke. 285. 365.
Rostock, Bericht aus. 332.
Rota, Andrea, Madrigali. 793.
Rubinstein, Anton. 461. in Italien 781, in Triest. 302.
Rudorff, Ernst, »Der Aufzug der Romanze« in Aachen. 172. 444.
—— Ouvert. »Der blonde Eckbert«, in Leipzig. 763.
—— Ernennung. 669.
Rung, Frl., Sängerin in Kopenhagen. 396.

S.

Sabino, Hippolito, Madrigali. 617. 778.
Sachs, M. E., Op. 4. Idylle in 3 Tonbildern, bespr. 633.
—— Op. 5. Trauermarsch f. Pfte., bespr. 634.
Saengerschule, Die päbstliche, in Rom. 545. 564.
Sainte-Croix, de, Operette »Les rendez-vous galants« in Paris. 174.
Salieri, A., Beethoven's Unterricht bei S. 810.
Salzburg, Berichte aus. 397. 461.
Sandré, Gustav, Op. 10. Six Pièces p. Piano à 4ms., bespr. 614.
Sangiorgi, Oper »Giuseppe Balsamo« in Mailand. 795.
Sanuto, Leonardo. 776. 792.
Sartorius, Frl., Sängerin, in Bonn. 581.
Satter, Dr., Concertstück f. Pfte. u. Orch., in Kopenhagen. 779.
Sayn-Wittgenstein-Berleburg, Friedr. Graf zu. Op. 5. 7. 9. Lieder u. Gesänge für eine Sgste., bespr. 38.
Scaria, Sänger, in Wien. 185.
Schaeffer, Aug., Op. 113. Deutscher Einigkeits-Galopp. Männerquart., bespr. 84.
Schaeublin, Gesangwerk. 489.
Scharwenka, Xaver, Op. 2. Erste Sonate f. Pfte. u. Viol. Op. 5. Zwei Erzählungen am Clavier; Op. 9. Polnische Nationaltänze f. d. Pfte., bespr. 102.
Schelle, Ed., Die päbstliche Sängerschule in Rom, gen. die Sixtinische Capelle, bespr. 545. 564.
—— Ernennung. 142.
Scherling, Chr., Die Wacht auf den Vogesen. Lied von Ludw. Liebe. Für Mchor. arrangirt, bespr. 85.
Schiller, Fr., Zehn Briefe an Zelter aus den Jahren 1796 bis 1804, mit Erläuterungen von G. v. Loeper. 74. 90. 103. 121. 151.
—— Bemerkungen zu dem Aufsatz *Körner's* »Ueber Charakterdarstellung in der Musik. (612). 677.
Schlecht, Raymund, Geschichte der Kirchenmusik, bespr. 517. 533.
Schletterer, H. M., Op. 32. Männerchöre, bespr. 85.
Schlier, Joh. Evander, †. 414.
Schlosser, Sänger in München. 378.
Schmid, Dr. Karl, †. 302.
Schmidt, Frl. Marie, Sängerin in Weimar. 125. 237.
Schmidtlein, Frl., Sängerin, in Erlangen. 541.
Schmitt, Alois, Hof-Kapellm. in Schwerin. 381. 397.
—— Opernsänger aus Cassel. 363.
Schneider, Jul., Prof., Ausz. 669.
Scholtz, Hermann, Pianist in München. 266.
Schott, Hofopernsänger in Leipzig. 845.
—— Peter, †. 605.
Schramke-Falkner, Frau, Sängerin. 317.
Schramm, Sänger in Kopenhagen. 300.
Schroeder, Frl., Sängerin in München. 395.
Schubert, Franz, »Ellens zweiter Gesang«, von Brahms bearb. 253.
—— Eine nachgelassene Oper. 589. 605.
—— Druckfehler im D moll-Streichquartett. 718.
—— Quintett. Op. 163 C-dur. 171.
—— Symphonie in C-dur. 474.
—— Ueber Sch's. Lieder. 729.
—— Compositionen Goethe'scher Gedichte. 713.
—— Betonungen der Texte. 39.
Schueller, Tenorist in Strassburg. 667.
Schuetz, H., »Historia des Leidens u. Sterbens Jesu Christi« von Riedel bearb. 507.
Schulprogramme mit musikal. Aufsätzen. 238.
Schultner, von, Sänger in Wien. 78.
Schultz, Elwin, in Berlin. 43.
—— Dr. Ferdin., Programm. 238.
Schulze, Adolph, Sänger in Berlin 141, in Bonn. 581.
—— Johannes, Ernennung. 669.
Schumann, Robert, Andante u. Variat. f. 2 Pfte. 595.
—— Concert f. Pfte. in A-moll. 595. 665.
—— »Genoveva«, Oper in München. 780.
—— Manfred-Ouverture. 265.
—— Paradies u. Peri. 579. 715.
—— Quintett f. Pfte. 595.
—— Der Rose Pilgerfahrt. 429.
—— Symphonie in C-dur. 596, in D-moll. 578. 714, in B-dur (in Edinburg) 316.
—— Lorbeerkranz auf sein Grab in Bonn. 76.
—— (Ueber seine Krankheit). Von *Dr. Richarz.* 597.
—— Gedächtnissfeier f. R. Sch. in Bonn 17—19. Aug. 1873. 203. 315. 395. 556. Bericht von *F. Gehring,* 561. 577. 593, Oakeley's Bericht. 697. 714.
—— Schumann-Stiftung. 28.
—— Frau Clara, in Aachen 405. 449. 450. 665, in Bonn 593. 698, in Leipzig 845.
Schunke, Karl, I. Auszeichnung. 669.
Schwab, Tenorist in München. 651.
Schwalm, Rob., Op. 7. Das Lied wird That, f. Mchor., bespr. 86.
Schwedisches Damen-Quartett, in Triest. 302.
Schweiz, Gesang-Unterricht in der Schweiz. 487.
Schwerin, Berichte aus. 45. 93. 220. 285. 301, Mecklenb. Musikfest. 380. 397; 701.
Scontrino, Contrabassist in München. 521.
Scott, W., Die Braut von Lammermoor. 475.
Sering, Musikdir. in Strassburg. 251.
Sexte vor der Octave. 162. 177; die kleine S. vor der liegenbleibenden Quinte. 180.
Seyfried, Ign. Ritter von, Lud. van Beethoven's Studien im Generalbass von G. Nottebohm beurtheilt. 809. 810.

Seyler, Richard, †. 605.
Shakespeare's »Hamlet« als Oper. 523.
Siebmann, Fr., Op. 51, Suite A-moll f. Viol. u. Pfte., bespr. 89; Op. 52, Jagdscenen f. Pfte., bespr. 87; Op. 53. Suite (H-moll) f. Pfte., bespr. 88.
Siegert, Franz, Ernennung. 254.
Sigl, Sänger in München. 378.
Simrock, Musik-Verleger in Bonn. Beethoven's Brief an S. 801.
Singspiele, Aufführung alter S. in Münster. 667.
Sjödén, Harfenvirtuos, in Triest 205, in Kopenhagen 301.
Sitt, Hans, Ernennung. 701.
Sixtinische Capelle in Rom. 545. 564.
Solmisation, Regeln der S. 35.
Sonnleithner, Leop. Edler von, †. 190.
Sophokles Ajax, m. Musik von Bellermann, in Berlin aufgef. 56.
—— Antigone m. Mus. von Mendelssohn, in München aufgef. 220.
—— König Oedipus m. Mus. von Bellermann, in Cottbus aufgef. 699.
Soriano, Francesco, Madrigali. 617.
Speidel, Wilh., »König Helge«, Symphon. Tongemälde, in Stuttgart. 350.
Spohr, L., D-moll-Concert f. Viol. 450.
—— Symphonie »Die Weihe der Töne«. 279.
—— Spohr-Feier in Weimar. 190.
Spontoni, Bartholomeo, Madrigali. 617. 793.
Stabile, Annibale, Madrigali. 778.
Stainer, Jacob, Eine theuere Geige von St. 589.
Stark, Professor, Ausz. 254.
Stehle, Frl., Sängerin zu München. 490.
Stein, A. G., Rede über den Begriff der katholischen Kirchenmusik. 587.
Stenographirte Musik. 563.
Stetter, Fr. u. L. von, Musikberichte aus München. 170. 187. 216. 265. 279. 297. 378. 393. 410. 473. 490. 506. 520. 539. 554.
—— L. von, Anz. von M. Haertinger's »Das Grundgesetz der Stimmbildung für den Kunstgesang«. 54.
—— Bericht über die erste Aufführung der Oper: »Der Becher des Königs von Thule« am lyrischen Theater zu Paris im Jan. 1872. (Nach J. von La Genevais.) 249.
—— Ueber die Unterstützung der musikalisch-dramat Production durch Staatshülfe. 260.
Stieber, Tenorist in Strassburg. 667.
Stieber-Barn, Frau, Sängerin in Strassburg. 667.
Stiller, Karl, Op. 1. Sonate f. Pfte., bespr. 634.
Stimmführung. 81. 129. 161. 177. 193.
Stockhausen, Julius, Ueber Theaterleitung mit Rücksicht auf die Hamburger Oper. 248.
—— in Berlin 61, in Bonn 581. 596, in Strassburg 77, in Stuttgart 445; 318.
Stockholm, Berichte aus. 317. 364. 445.
Stourdza, Fürst Georg. 510.
Strassburg, i. E., Berichte aus. 76. 206. 251. 317. 364. 557. 604. 620. 667. 763.
Straus, Ludwig, Concertmeister. 270; in Triest. 302.
Strauss, Franz, Waldhornist in München. 279. Ausz. 364.
Strazza, Giovanni, Bildhauer in Mailand. 522.
Streben, Ernst, Op. 33. Trifolien f. 2 Viol., bespr. 264.
—— Op. 36. Zwei Klaviersonaten, bespr. 711.
Streichinstrumente neuesten Systems. 510.
Striggio, Alessandro, Madrigali. 617. 778. 793.
Struss, Friedr., Violinist in Berlin. 794.
Stuttgart, Berichte aus. 45. 93. 142. 286. 350. 445. 732. 749. 780.
Succo, Reinhold, Untersuchungen über Modulation. 1. Melodik u. Symphonik. 305. 321. 337. 353. 369. II. Tonart. 705. 721. 737. 753. 769. 785. 802. 833.
Succo, Reinh., Recensionen über Werke für Orgel. 457. 470. 485. 581. 661. 680.
—— Die Aufführung des Sophokleischen »Ajax« mit Musik von H. Bellermann im Gymnasium zum Grauen Kloster in Berlin am 15. Nov. 1872. 56.
—— Berichte über die Concerte des Kgl. Domchors in Berlin. 140. 152. 172; über eine Gesangaufführung im Grauen Kloster. 202.
—— Sein Kirchenconcert. 236. — Ausz. 605.
Sucher, Josef, Compositions-Concert in Wien. 94.
Suite, Ueber die. 88.
Sullivan, Arthur, »Das Licht der Welt«, Oratorium. 541.
Suppé, Franz, »Tricoche u. Cacolet« in Wien aufgef. 30.
Svendsen, J., Quintett, Op. 5 C-dur, in München. 171.
Swert, Herm. de, †. 685.
Symphonik, siehe Succo, R., Untersuchungen über die Modulation, I. 305. ff.

T.

Tadolini, Giovanni, † (1./12. 72.). 46.
Tarnowski, L., Cypressen, Fünf Gesänge, bespr. 100.
—— Trois Mazurkas, bespr. 26.
Taubert, E. Ed., Op. 16. Zwei Stücke f. Viol. u. Pfte., bespr. 234.
—— Dr. O., in Torgau. 46.
Tausig, Carl, Sein Grab in Berlin. 429. — Reclame. 587.
Tendenz-Opern. 526.
Terz, Die grosse, in Gegenbewegung vor der Octave, 181; die kleine T. vor der Quinte in Gegenbewegung 182; die kleine T. vor dem Einklang und die kleine Decime vor der Octave. 193.
Teschner, Gustav Wilh., Ausz. 254.
Tetrachord im diatonischen Tongeschlecht. 17.
Textbehandlung bei Mendelssohn. 743.
Thalberg, S., W. v. Lenz über Th. 550.
Thayer, A. W., Bericht aus Triest. 251.
Theater in Europa. 414. Stockhausen über Theaterleitung. 248.
Thierbach, Albin, Op. 9. Drei Gesänge für Mchor., bespr. 101.
Thierfelder, Alb., Op. 6. Am Königssee. Tonbilder f. Pfte. zu 4 Hdn. bespr. 42.
Thomas, Ambroise. Oper »Francesca da Rimini«. 685.
—— Oper »Hamlet« in Wien. 522.
Thuerlings, Adolf, Einwirkung der kirchlichen Wirren auf die Kunst. III. 225. 241.
—— Ein Vorschlag zur Aenderung des Kammertons und zur Vereinfachung unseres Notensystems. (Charles Meerens; Le diapason et la notation musicale simplifiés.) 465.
—— Eine physiologische Merkwürdigkeit. 747.
—— Recens. von Raym. Schlecht. Gesch. der Kirchenmusik. 517. 533.
—— Zum Riebefest des Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth. 570.
Tietz, Peter, †. 157.
—— Phil., Op. 67. Drei Lieder f. d. Mchor., bespr. 101.
Tinctoris siehe Johannes Tinctoris. 382.
Todesfälle. 14. 30. 46. 78. 109. 126. 142. 157. 174. 190. 221. 254. 286. 302. 334. 364. 397. 398. 414. 430. 446. 461. 478. 494. 510. 526. 572. 589. 605. 620. 685. 701. 733. 749. 819.
Toepfer, Gottlob, »Orgelweihe« f. Chor etc. in Wien. 818.
Tomaschek, Wenzel, Seine Claviercompositionen. 257. 273. 289.
Tombo, Aug., Harfenspieler in München. 298. 555.
Tomsa, Frl., Sängerin in Wien. 818.
Tonart, siehe Succo, R., Untersuchungen über Modulation. II. 705 ff., und Tucher, G. v., Zur Musikpraxis u. Theorie des 16. Jahrh. VI. Art. 481 ff. — Eigenthümlichkeiten der einzelnen Tonarten. 529.
Tonleiter, diatonische. 721.
Torgau, Bericht aus, über die Aufführung des Sophokleischen »Ajax«. 46. 237.
Tottmann, Albert, Op. 18. Sechs Festgesänge f. gem. Chor, bespr. 775.
Tours, Berthold, Vier Kinderstücke f. d. Pfte. zu 4 Hdn., bespr. 377.
Transposition. 769. Namen der Transpositions-Scalen der späteren griech. Zeit. 788.
Treiber, Wilh., Pianist in München. 475.
Triest, Berichte aus. 13. 77. 156. 251. 302. 668. 733. 795.
Trionfo, Il, di Dori. Venetia 1592. Inhalt. 776.
Tschirch, Wilh., Op. 75. Die Waffen des Geistes, für Mchor., bespr. 200.
Tucher, G. v., Zur Musikpraxis und Theorie d. 16. Jahrh. V. Accidentien und musica ficta. 1. 1) Ergänzung d. Hexachorde. 17. 33. 2) Vermeidung verbotener Fortschritte. 49. 3) Bei Ausführung der Cadenzen. 65. 4) Erzeugung besseren Wohlklangs und fliessender Stimmführung. 81. 129. 161. 177. 192. Von der musica ficta. 209. — VI. Die Tonarten. 481. 497. 513. Eigenthümlichkeiten der einzelnen Tonarten. 529.
—— Die Reinheit der Tonverhältnisse unseres mehrstimmigen Gesanges. 113.

U.

Ueberlée, Adalbert, Op. 15. Vier heitere Lieder f. gem. Chor, bespr. 277.
—— Auszeichnung. 605.
Uetz, Frl., Sängerin in Wien. 818.
Uhlrich aus Sondershausen. Quartett-Soirée in Göttingen. 363.
Ullman, Concertunternehmer, in Weimar. 190.
Ullmann, C. F., †. 605.
Ungewitter, Otto, Die Entwickelung des Gesangunterrichtes auf den Gymnasien. Programm. 238.
Unterstützung der musikal.-dramat. Production durch Staatshülfe. Von *L. v. Stetter*. 260.
Urasoff, Natalie, Pianistin in Wien. 93.
Uytterhoeven, Dr. Vict. Jean, †. 819.

V.

Vasseur. »La petite reine«, in Paris aufgef. 62.
Vecchi, Oratio, Madrigali. 617. 778. 793.
Veckenstedt, Dr. Edmund, in Cottbus. 699.
Veltheim, Charlotte, †. 364.
Venzl, Lehner, Hieber u. Werner, Quartett in München 188.
Verdi, G., »Aida« in Neapel. 285. 332; in Triest. 668.
Verzeichniss des Musikalien-Verlages von Breitkopf u. Härtel in Leipzig, angez. 313.
—— Thematisches, im Druck erschienener Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy, angez. 312.
Violin-Technik, Die Grundlage der, von Karl Courvoisier. 756.
Vitet, Louis, †. 414.
Vitzthum, Joseph, Auszeichnung. 364.
Vogl, Sänger in München. 282. 491.
Vogler, G. J., in Berlin. 348.
Volkmann, Rob., Concertstück f. Clav. u. Orch., in München aufgef. 475.
—— Quartett Op. 9, in A-moll. 172, in G-moll. 818.

Volkmann, Rob., Symphonie Nr. 4 D-moll, in Wien. 109.
—— Weihnachtslied. 155.
Vorausnahme eines später erwarteten Tones. 813. 837.
Voretzsch, Frau, Sängerin in Halle. 204.
Voss, Frl. Luise, Sängerin in Berlin. 317.
Vrugt, siehe Chavonnes-Vrugt, Willem, P. de. †. 819.

W.

Waelrant, Huberto, Madrigali. 618.
Wagner, Joachim, Orgelbauer. 348.
—— Richard, Grabschrift auf Tausig. 430, travestirt. 446.
—— Richtspruch bei der Hebefeier des Wagner-Theaters in Bayreuth. 569, travestirt 570.
—— Circular an die Patrone der Bühnenfestspiele. 618.
—— in Berlin 92, in Hamburg 105 (v. Dommer über W's. Dirigiren u. einige Compositionen von W.).
—— Ouverture zu Faust, in München. 474.
—— Lohengrin in Mailand aufgef. 270. Der russische Kaiser über Lohengrin. 381.
—— Ein theueres Autograph W's. 46.
—— Paul Heyse über W's. Musik. 365.
—— Wagner-Theater zu Bayreuth. 846.
Waldburg-Wurzach, Julie Fürstin von, Op. 23. 24. 25. 26. Lieder und Gesänge f. eine Singstimme, bespr. 277.
Wallenreiter, Carl, †. 819.
Walter, Aug., Concert in Basel. 219.
—— Benno, Violinist in München. 555.
—— Joseph, Violinist in Wien. 109. Quartett-Soiréen in München. 171. 281. 521, in Erlangen. 204.
Walter, Tenorist in Wien. 185. 764. 846.
Walther, Johann, Luther-Codex. 545.
Warschau, Berichte aus, 78 (Chopin-Denkmal). 749.
Wasielewski, W. v., Mit-Dirigent der Bonner Schumannfeier. 562. 580. — Ausz. 334.
Weber, C. M. v., Concert f. Clarinette in F-moll. 490.
—— »Freischütz« in Triest 795, in Rom 817.
—— Ouverture »Der Beherrscher der Geister«. 285.
—— Oberon-Ouverture in Edinburg. 269.
—— W. v. Lenz über W. 537.
—— Joh. R. 488.
—— Max Marie von, Auszeichnung. 30.
Weimar, Berichte aus, 125. 190. 237. 430.
Weinwurm, Rud., Op. 9. 12. 15. 21. 22. Compositionen f. Mchor., bespr. 292.
—— Op. 10. Thema u. Variationen, bespr. 41.
Weinzierl, Max von, Op. 9. Liebesfrühling f. gem. Chor, bespr. 290.
Weiss, Paul. Op. 3. Drei Sonatinen f. Pfte., bespr. 711.
—— Op. 7. Charakterstücke f. Pfte. zu 4 Hdn., bespr. 632.
—— S., Kritische Briefe. V. (Ueber Caroline Prockner's Theorie u. Praxis der Gesangskunst.) 69. VI. (Ueber Hiller's Aufsatz »Die Entlehnungen Haendel's«) 343.
—— Die erste Aufführung des Haendel'schen »Saul« in Wien. 185.
—— Franz Pyllemann. Nekrolog. 234.
—— Berichte aus Wien. 252. 764. 817. 845.
Wekerlin, Frl., Opernsängerin, in Göttingen. 363.
Wenk, Aug. Heinr., Violinist. 121.
Wermann, Oskar, Technische Studien für jeden Clavierspieler, bespr. 708.
Werner, Christoph, Orgelbauer. 348.
Wert, Giaches de, Madrigali. 618. 793.
Weyermann, Moritz, Op. 17, Quart. in D-moll, bespr. 264.
Wieck, Friedrich, †. 701.
Wiedemann, Ernst, †. 819.
Wielhorski, Jos., Op. 37. 38, Mazurka, Valse-Capriccio, bespr. 40.
Wien, Berichte aus. Ambros, Vorträge. 442; Trio-Soiréen der Frau Auspitz-Kolár. 221; Ausstellung, Ehrendiplome f. musik. Instr. 572; Ehrenpreise. 636. 651; Karoline von Beethoven 526; Josef Benesch, †. 142; Ign. Bruell's Concert 78; Brukner's Concert 765; Cäcilien-Verein 30. 221. 701. 817; Door's Trio-Soiréen 108; Florentiner 13. 30; Gesellschafts-Concerte 13. 78. 252. 716. 764. 845; Gluck's Iphigenie auf Tauris 142; Orpheus als Oratorium 317; Frau Gomperz-Bettelheim 238; Haendel's Saul 1. Auff. 185; Hellmesberger's Quartett 14. 30. 93. 818; Horak'sche Clavierschule 620; Jaell's Concert 109; Landesmusikrath 206; Litolff's »Heloise u. Abälard« 683; Männergesang-Verein 636; L. Marek 30; Musikfeste 238; Hof-Operntheater 62. 239. 588. 605. 636; Komische Oper 588. 669; Pegasus-Gruppe f. d. Opernhaus 478; Philharmonische Concerte 14. 30. 93. 109. 252. 701. 764. 818; D. Popper 620; Schubert's nachgel. Oper 589. 605; Singakademie 30; Sucher's Concert 94; Thomas »Hamlet« 522; Natalie Urasoff 93; Wagner's Lohengrin 381.
Wiesbaden, Kgl. Theater zu. 362.
Wilhelm, Karl, †. 572.
Wilhelmj, Aug., Violinist in Heidelberg. 173.
Willis, Henry, Erbauer der Orgel im Alexandra-Palace zu London. 492.
Wilt, Frau Marie, Sängerin, in Aachen 405. 420. 435. 451. 665; in Bonn 580. 596; in Wien 764; nach London engagirt 636.
Wipplinger, Sein Quartett in Göttingen. 363.
Wirth, Violinist in Leipzig. 762.
Wittmann, H., über Litolff's Operette »Heloise u. Abälard«. 683.
Wohlfahrt, H., Op. 86, Kleine Leute, Erstes Melodienbuch, bespr. 710.
Wohlklang, Erzeugung besseren W. 81. 129. 161. 177. 193.
Wolf, A., Theaterdirector in Mannheim. 29.
Wolfram, E. H., Materialien f. d. Clavierunterricht; Ueber Zweck, Stoff u. Methode des Clavierunterrichts im Seminare, bespr. 708.
Wüerst, R., Oper »Der Stern von Turan« in Magdeburg aufgef. 817.
Wuellner, Fr., Qui sedes domine. 8st. Motette. 218.
Wuerzburg, Berichte aus. 461. 846.
Wurmb, Frl. von. 105.

Z.

Zach, Instrumentenmacher, erfindet eine neue Geigensorte. 510.
Zamarra, Anton, Auszeichnung. 510.
Zanotti, Camillo, Madrigali. 793.
Zeitungsschau:
Allgemeine Zeitung (Augsburg). 847.
L'Art musical. 557. 590. 620. 638. 669. 685. 702. 716. 733. 749. 765. 781. 796. 819. 846.
Augsburger Anzeigblatt. 750.
Ausstellungs-Zeitung. 686.
Le Bibliographe musical. 590.
Fliegende Blätter f. kath. K. M. 557. 590. 652. 716. 781.
Boccherini. 765. 819.
Caecilia, Organ f. kath. K. M. 557. 621. 652. 717. 796.
The Choir. 558. 590. 621. 621. 638. 652. 685. 717. 733. 749. 765. 781. 796. 819.
La Chronique musicale. 446. 621. 733.
Dwight's Journal of music. 621. 652. 685. 717. 749. 781. 819.
Echo, Berliner M.-Z. 558. 590. 605. 621. 638. 653. 669. 685. 702. 717. 733. 749. 766. 781. 796. 819.
The Edinburgh Courant. 820.
Euterpe. 606. 702. 781.
Gazzetta musicale di Milano. 558. 590. 606. 638. 653. 669. 702. 717. 733. 766. 796. 847.
Die Gegenwart. 734. 820.
The Guardian. 621. 734.
Le Guide musical. 558. 590. 606. 621. 638. 653. 669. 685. 702. 717. 733. 749. 781. 796. 819.
Der Kunstfreund. 734.
Le Ménestrel. 558. 590. 606. 621. 653. 669. 685. 702. 717. 733. 782. 819.
Monatshefte f. Musik-Geschichte. 558. 622. 685. 749.
Musica sacra. 572. 622. 702. 782.
Musikzeitung, Neue Berliner, 572. 590. 606. 622. 638. 653. 669. 685. 702. 717. 733. 749. 766. 796. 820. 847.
National-Zeitung. 717. 734. 766.
The Orchestra. 573. 590. 622. 638. 653. 669. 685. 702. 717. 734. 782. 796. 820. 847.
Neue freie Presse. 717. 734. 750. 796.
The monthly musical Record. 573. 606. 669. 749. 847.
Revue et gazette musicale de Paris, 573. 606. 638. 653. 669. 702. 717. 734. 766. 782. 796.
Saengerhalle. 573. 606. 653. 702. 717. 766. 796. 847.
Signale f. d. musik. Welt. 573. 606. 638. 653. 669. 685. 702. 717. 734. 750. 766. 782. 796. 820. 847.
The musical Standard. 820.
The musical Times. 573. 638. 686. 766. 847.
Urania. 606. 702. 750. 796.
Wiener Zeitschrift. 820.
Musikal. Wochenblatt. 573. 622. 638. 653. 669. 686. 702. 717. 734. 750. 782. 796. 847.
Neue Zeit. 589. 622. 638. 653.
Neue Zeitschrift f. Musik. 589. 622. 638. 654. 669. 686. 702. 717. 734. 750. 782. 796. 820. 847.
Zelénski, Dr. L., H-moll-Symphonie, in Prag aufgef. 30.
Zellner, Jul., »Melusine« in Wien aufgef. 93.
Zelter, K. Fr. siehe Schiller's Zehn Briefe an Zelter. 74 ff.
—— Abhandlung über den Zustand des Kunstwesens. 151.
Zerto, Gasparo, Madrigali. 778.
Zoehrer, Pianist in Triest. 302.
Zoilo, Annibale, Madrigali. 618.
Zuerich, Berichte aus. 716. 781.
Zweigelt, Maurice, Impromptu p. le Piano, bespr. 42.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 1. Januar 1873. **Nr. 1.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. V. Accidentien und musica ficta. — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia [Werke von Otto Bach, Joh. Brandl, Ferd. Büchler, Christian Fink, Eduard Geitsch und Adalbert Goldschmidt]). — Aus Mattheson's »Critica musica«. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

V. *)

Accidentien und musica ficta.

Wir haben in einem früheren Artikel auf eine ausschliessend der Kunstmusik eigenthümliche, anderen Kunstgebieten aber ganz fremde Erscheinung aufmerksam gemacht, dass nachdem das ganze von den Griechen überkommene aus den tonischen Elementen der Musik aufgebaute Gerüste fertig gemacht war, der Menschengeist noch mehr als tausend Jahre Zeit bedurfte, bis es ihm nach vielen mühseligen Versuchen endlich gelang, dasselbe mit der schönen Kunstform polyphonen Gesangs zu umkleiden. Dieser Geist, der nur in einer erst allmälig erwachenden Kunst seinen Ausdruck suchte, war es also nicht, der sich selbst aus sich heraus die Zurichtung und Ordnung des ihm hierzu nöthigen Materials, sei es auf unmittelbarem Wege oder auf dem der Reflexion geschaffen hat; es war auch nicht der Volksgeist, der sich, wir sind das anzunehmen vollberechtigt, obwohl uns genügende documentliche Nachweise fehlen, schon von früheren Zeiten her seine ihm eigenthümlichen ausdrucksvollen Formen geschaffen hatte und nun zu dem Neubau einer eigenen Kunst hülfreiche Hand hätte bieten können, — es war vielmehr der christliche Geist und zwar nicht der, wie er sich subjectiv in den Gemüthern des Volkes und der Einzelnen kund zu geben vermocht hätte, sondern in recht bestimmtem Gegensatze hierzu, wie er sich der Kirche, mit streng objectivem Charakter und mit seinen Wurzeln, die in die Zeiten der ersten Christengemeinden, ja vielleicht noch des vorchristlichen Judenthums hinaufreichen, in den Gesängen der Liturgie und kirchlichen Andacht aussprach. Es war ihm Bedürfniss geworden, die grossartigen, geistestiefen, dabei aber doch in ihrem gewaltigen Ernste hart und streng sich ergehenden Formen des Chorales zu verherrlichen und dem unmittelbaren Bildungstriebe folgend zu eigentlichen Kunstschöpfungen zu erheben. Der möglichst nahe Zusammenhang damit sollte erhalten werden, so auch, soviel möglich, von den Modulationsformen; das was hinzugethan wurde, sollte sich desshalb der Grundlage und den Elementen des alten Gesanges anschliessen, daher auch, so viel es eben anging, jenes erwähnte alte aus dem Griechenthum überkommene, damit aufs innigste verwachsene Gerüste stehen bleiben. Da aber wie die Griechen, so auch das ganze christliche Alterthum einen mehrstimmigen Gesang nicht kannte, der Choral aber, wie auch das ihm zu Grunde liegende Tonsystem einer accordmässigen Harmonie, wie sie sich erst in einer späteren Kunstperiode heraus gebildet hat, widerstrebte, so blieb nichts Anderes übrig, als eine harmonische Gestaltung zu suchen und zu erfinden, wie sie sich nur aus dem gleichzeitigen Erklingen mehrerer Modulationen entwickeln liess. Die weltliche Musik bedurfte noch weiterer zwei bis drei Jahrhunderte, bis es zu einer eigentlichen Kunstmusik gebracht wurde; so lange bediente sich dieser Zweig der Musik, mit verhältnissmässig wenig Ausnahmen, nur der kirchlichen auf dem angedeuteten Wege gefundenen Formen.

Es ergab sich aber bald, dass zu der neu geschaffenen Form der Kunstmusik das alte Tetrachordensystem, so wie das erweiterte Hexachordensystem einestheils nicht mehr ausreichte, da es demselben an den zur harmonischen Vereinigung von Modulationen erforderlichen kleinen Halbtönen gebrach, indem das alte System nur grosse Halbtöne *) darbot, anderntheils aber auch die erwähnte harte Strenge des alten Chorals im polyphonen Gesange unabweisbar einer Milderung und Ausgleichung bedurfte.

Man begeht ein grosses Unrecht, wenn man mit einem gewissen vornehmen Selbstbewusstsein verächtlich auf die unsägliche Mühe und Arbeit herniederschaut, wie sich die Theorie abmühen musste, das schwerfällige ungenügende System der Griechen mit seiner Ausbildung der Solmisation und Mutation, die wir nachfolgend betrachten werden, der harmonischen Umgestaltung des contrapunktischen Gesanges anzupassen. Nachdem der geistvolle philosophisch gebildete Fogliano das Tetrachordensystem verlassen und ein neues, das noch heutzutage geltende, von ihm auf den mathematischen Verhältnissen der Theilung der gespannten Saite gegründete System erfunden hatte, währte es noch die ganze Blüthenperiode der classischen Kunstmusik des

*) Siehe I. Allgemeines. Ueber Aufführungen älterer Tonwerke. In Nr. 19 und 20 des Jahrg. 1870. II. Die tonischen Elemente und die Temperatur. In Nr. 9—19 des Jahrg. 1871. III. Die rhythmischen Elemente. In Nr. 24—28 des Jahrg. 1871. IV. Der Contrapunkt. In Nr. 15—20, 22—23, 26—28 des Jahrg. 1872 dieser Ztg.

*) Wir bedienen uns hier der späteren Bezeichnung der Halbtöne, wie sie noch heute üblich ist.

16. Jahrhunderts überdauernde Zeit von fast hundert Jahren, ehe es der Theorie möglich gewesen ist, dem neuen System zu folgen. Das konnte erst geschehen, nachdem die bezeichnete Gestaltung der Kunstmusik sich ausgelebt und einer anderen den Platz eingeräumt hatte.

Man denkt wohl an das Ei des Columbus, wenn man die mechanisch den geschriebenen Musikzeichen folgende Singweise der neuen Musik mit den chromatischen Accidentien und allen damit verknüpften Schwierigkeiten der alten vergleicht und findet es unbegreiflich, dass das erst später Gefundene nicht schon früher von Jedermann ohne alle weitere Ueberlegung habe erkannt werden können; man übersieht aber dabei einestheils, dass das später gefundene Neue kein so plötzlich auftauchender, wie von Gott eingegebener Gedanke gewesen, sondern ein Resultat vieler langjähriger geistiger Arbeit, wie man sie nach dem Vorgetragenen begreiflich finden wird; anderntheils bedenkt man nicht den Stand der geistigen Bildung des Mittelalters, welcher ermächtigt war in dem Griechenthum den ausschliesslichen Schatz aller Weisheit zu erblicken, übersicht aber auch noch ein weiteres wesentliches Moment, was das lange Festhalten an dem ungenügenden System erklärt.

Man erkannte nämlich auf ganz unmittelbare Weise die Nothwendigkeit, gegenüber der durch Zusammentreten verschiedener Modulationen und damit, um diesen auch ihr Recht widerfahren lassen zu können, den einzelnen Stimmen gewährten Freiheit der Bewegung in gewissen Schranken einen Damm entgegenzusetzen, durch welchen die Einheit des Ganzen erhalten, dem leicht in das Maasslose herumschweifenden Stimmenfluss eine gewisse Grenze gesetzt und selbst der Charakter der einzelnen Tongattungen bewahrt werde. Diese Schranken, welche zu ihrem grossen Nachtheile die neue Tonkunst nicht kennt, da das moderne Accordensystem hierzu nicht zureichend ist, bestanden einmal in den Cadenzen, welche den beweglichen Fluss der Stimmenführung durch mehr oder minder starke Ruhepunkte geeignet zu hemmen, zu regeln und endlich den Schluss des Ganzen auf befriedigende Weise herbeizuführen bestimmt sind, dann stellte man in den Tonarten als das wesentlichste Criterium derselben den Ambitus, den Umfang der Stimmen innerhalb dessen sie sich nur sollten bewegen dürfen, auf, man gebrauchte endlich als das hervorragendste Mittel dem schrankenlosen Umherschweifen einen Halt entgegenzusetzen, das Hexachordensystem mit der hierzu erfundenen Solmisation und Mutation, denen wir unten unsere Aufmerksamkeit werden widmen müssen.

Wie diese Vermittlung von Nothwendigkeit und Freiheit ein Abbild aller sittlichen wie auch der Freiheit der Christen ist, daher die ganz adäquate Erscheinungsform der Kirchenmusik und damit den directen Gegensatz zur neuen Musik kund giebt, darauf haben wir in einem früheren Artikel aufmerksam gemacht. Sind wir auch weit entfernt annehmen zu wollen, es sei das alles Resultat reflectirender Verstandesthätigkeit gewesen, so ist doch soviel gewiss, dass der wunderbare im Stillen schaffende Werkmeister, der Menschengeist in seiner Unmittelbarkeit solches geordnet und damit das Gefühl erzeugt hat, die ganze Singweise bedürfe dessen. Fogliano kam trotz seines Scharfblickes doch nicht dazu, das Octavensystem aufzustellen, denn das der Hexachorden war zu tief mit der ganzen Gestaltung der zumeist contrapunktischen Musik verwachsen, als dass es möglich gewesen wäre, dasselbe zu verlassen. Jener Werkmeister hat schon in den homophonen, selbst in der schönsten Blüthenperiode hervortretenden Gesängen die Grundlagen einer neuen Kunstgestaltung geschaffen, es bedurfte nun nur noch eines einzigen Schrittes, eine Stimme als herrschende Melodie den andern als den dienenden Begleitern gegenüber zu stellen, und die neue Kunst war in ihren ersten Anfängen geschaffen, damit aber auch das ganze Tetrachordensystem mit allen seinen Consequenzen über Bord geworfen. Bis sich aber das vollzogen hatte — es dauerte fast hundert Jahre nach Fogliano, da Michael Prätorius erst den »General-Bass« als »gar eine newe Italienische Invention, auss dermassen herrlich nützlich Werck« rühmen konnte —, war die Theorie gezwungen, an dem ungenügenden System festzuhalten.

Offenbar fühlten die Theoretiker diesen Mangel, sie schämten sich aber, möchte man sagen, solches einzugestehen, da sie doch keine Macht besassen der Kunst in dieser Gestaltung ein anderes System unterzulegen. Daher erfährt man von allen den erwähnten Ausgleichungsmitteln bei Glarean, Fogliano, Vicentino, Zacconi, Sebald Heyden, Salinas u. A. gar nichts, oder wo etwas darüber mitgetheilt wird, wie von Gafor, Pietro Aaron, Vanneo u. A. meist so wenig und Ungenügendes (das Meiste noch von Zarlino, aber da nur beiläufig und an mehreren Orten zerstreut), dass man, da deren Gebrauch zwar im Allgemeinen genugsam constatirt ist, zur Annahme gezwungen ist, die Lehre über deren Anwendung im Einzelnen sei lediglich dem mündlichen Unterrichte und der Mittheilung bei der Praxis vorbehalten werden.

Diese in kleinen Halbtönen bestehenden, im System nicht vorhandenen, daher durch solches nicht gerechtfertigten Ausgleichungsmittel waren Erhöhungen oder Erniedrigungen der diatonischen Tonreihe durch Einsetzen eines ♯ (der Diesis) oder eines ♭ (b molle), welche man eben deswegen z u f ä l l i g e, a c c i d e n t e l l e, A c c i d e n t i e n nannte. Alle Theoretiker, die von der Sache sprechen, bestimmen deren Zweck lediglich dahin, dass durch sie der Gesang angenehmer und fliessender gemacht und gewisse Härten des Systemes beseitigt werden, ausserdem hatten sie gar keine weitere Folge und Bedeutung in Beziehung auf die Tonart, selbst nicht einmal auf die Solmisation, so dass der accidentell erhöhte Ton durchaus keine andere Bezeichnung erhielt als die der natürlichen, diatonischen Tonstufe, der durch ♭ erniedrigte Ton in einem Fall zwar für sich einen anderen Namen *fa*, aber ohne weitere Consequenz erhielt. In allen diesen Fällen blieb, was uns erst unten deutlicher werden wird, das *mifa* auf seiner Stelle, eben wie umgekehrt durch Accidentien kein anderes *mifa* geschaffen wurde.

Aus den angegebenen Gründen ist es aber für uns eine Sache grosser Schwierigkeit die Grundsätze festzustellen, nach welchen, damit wir nicht in haltloses Belieben subjectiver Empfindung unseres in der neuen Musik gebildeten Ohres verfallen, die accidentellen Erhöhungen und Erniedrigungen einzusetzen wären, wie denn auch bis jetzt unseres Wissens noch kein consequent durchgeführtes Princip dargelegt worden ist, das sich allgemeine Anerkennung erworben hätte.

Das Gemeinsame aller Fälle der accidentellen Erhöhungen und Erniedrigungen besteht darin, dass die Zeichen, welche sie sollen erkennen machen, ♯ und ♭ grossentheils, von einigen jedoch nur wenigen, z. B. Vittoria, wohl eingesetzt, von den meisten aber und das zwar von den grössten Tonmeistern, bald weggelassen, bald eingesetzt werden sind. Manche Theoretiker haben ausdrücklich das Einsetzen der Zeichen als irreführend und weil selbstverständlich als überflüssig verboten, andere klagen bitterlich über diesen Gebrauch, wie die selbst der älteren Periode noch an-

gehörigen Vanneo und Pietro Aaron. Wir sind aber nicht im Stande der einen oder anderen dieser Parteien absolut Unrecht zu geben, am wenigsten aber den erstgenannten Unsinn, eitle Consequenzmacherei, Gildenstolz u. s. w. vorzuwerfen. Wären die Zeichen bei der erwähnten Bedeutung der Accidentien eingesetzt worden, so hätte das den Sänger, der nichts als nur seine Stimme vor Augen hatte, irregeführt, eine eigentliche *musica ficta* anzunehmen, demnach dem Hexachord einen anderen Ausgang zu geben, womit denn die Stellung des *mifa* alterirt worden wäre, damit aber die dem Modus zu Grunde liegende Tonleiter. Hiermit sind wir aber nicht gemeint, den Klagen der Gegenpartei nicht ein weit grösseres Recht zugestehen zu wollen. Man denke z. B. an die Cadenz durch die Sexte, wie wir sie im letzten Artikel Sp. 350, 351 d. J. 1872 haben kennen gelernt. Diese setzt voraus, dass beide Stimmen schliesslich in die Octave eintreten. Nun kann es aber kommen, dass die obere Stimme wohl die Form eines Cadenzschlusses jedoch ohne Bezeichnung des nöthigen Halbtons zu durchschreiten hat, die untere aber nicht in die Octave eintritt, sondern einen Ton aufwärts, also wieder in die Sexte der ersten übergeht, in welchem Falle also keine Cadenz gegeben ist. Wer sagt nun dem Sänger, der das nicht wissen kann, ob er den Halbton singen soll oder nicht? Das Nämliche tritt in den sehr häufig vorkommenden Fällen auf, da ausser der Cadenz die Sexte vor der Octave gross zu machen ist. Allerdings giebt es Fälle, die sich durch sich selbst entscheiden, so z. B. kann der Sopran auf der Antepenultima vor der Cadenz wohl hören — die Fähigkeit hierzu vorausgesetzt, ob die andere Stimme die grosse oder die kleine Unterseptime singt, ob er also das Semiton zu durchschreiten hat oder die andere Stimme. Bei vielen Fällen ist das aber, wie gezeigt, gar nicht möglich und es dürfte kaum der Rath, den Vanneus (Recan. III, 37) am Schluss seines Vortrages in Beziehung auf diesen Punkt ertheilt, für zureichend erachtet werden: »die Ohren werden Dir am meisten zu helfen im Stande sein, wenn Du das Verfahren eines feinen Sängers beobachtest, welcher wenn er merkt, dass er einen dissonirenden Ton hervorbringt, allsogleich jedoch allmälig und so vorsichtig, dass man es kaum erkennen und merken kann, herab oder hinauf zieht, bis der Ton wohlklingend und angenehm zu Ohren dringt und wir, was von einer unbekannten Kunst versagt wird, durch unser Ingenium erreichen.« Es lässt sich wohl nicht anders denken, als dass in einer vor öffentlicher Ausführung eines Gesangsstücks anzustellenden Probe festgestellt wurde, wie in solchen Fällen zu singen sei. Partituren in der heute gebräuchlichen Form scheint es, wenigstens zum Gebrauch der Gesangesleitung nicht gegeben zu haben, dagegen mussten die Sänger unter allen Umständen weit besser geschult sein, als sie es heutzutage sind. Referent hat eine sehr grosse Anzahl von Stimm- und Chorbüchern vor Augen gehabt, an denen die Merkmale des stattgehabten häufigen oder selteneren Gebrauchs wahrzunehmen waren; es ist ihm aber niemals vorgekommen, dass in die einzelnen Stimmen Zeichen eingeschrieben worden wären, die den Sängern hätten Gewissheit über Anwendung oder Nichtanwendung von Accidentien verschaffen oder die Erinnerung daran erwecken können.

Alle vorkommenden Accidentien theilen sich in vier Classen, es dienen welche

1) zur Ergänzung der Hexachorde, andere
2) zur Vermeidung verbotener Fortschritte, oder
3) zur Befolgung eines aus der Natur der Sache fliessenden Gebots bei Ausführung der Cadenzen, oder endlich
4) zur Erzeugung besseren Wohlklangs und fliessenderer Stimmenführung.

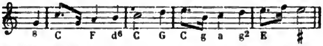
(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

Wehmüthig oder nachdenklich präludiren ruft leicht den Missmuth des Missverstandes hervor, daher beschränken wir uns heute auf epigrammatische Randglossen, die wir, wo ein Luftloch oder Haltepunkt oder monstrum horrendum eintritt, einflechten wollen. Genüge denn zum Präludium Meister Uhland's Spruch: Singe wem Gesang gegeben in dem deutschen Dichterwald — welchen ja freilich allerlei Völklein gebraucht zum Schilde für alle lieb- und unlieblichen Ergüsse aus jeder Region ihres irdenen Individuums. — Soll denn jener Spruch nur bedeuten: Jeder, der die Tonleiter gelernt — oder verlernt — oder nie gekannt hat, solle und dürfe jederzeit die Geheimnisse seiner dunklen Höhle auf den Markt bringen, falls er sich begabt dünke? — oder sollte es nicht vielmehr heissen: Du, dem nichts Eigenes gegeben, singe vielmehr was dir gegeben ist von Besseren als du bist? — Aber wir haben hier nicht grammaticalia zu verhandeln und geben ans Werk an dem gemüthlichen Ariadnefaden des Alphabets, um allen Kategorien zu entgehen von Alt und Neu, Jüngling und Greis — opus primum, imum oder opimum — — — statt aller gefährlichen Kategorien fragen wir vielmehr nach Kunst und Handwerk, Gesundheit und Krankheit, Wahrheit und Lüge.

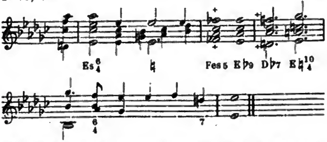
(1) Dr. Otto **Bach** Op. x [1]) umsingt einige Lieder des unglücklichen aber poetisch begabten Kaiser Max von Mexico; Lieder meist zärtlicher oder gnomischer oder phantastischer Stimmung, die sich der Tonkunst meist ergiebig zeigen; denen man anzufühlen glaubt, sie seien für die Meerfahrt ins Land der Verheissung, wo nicht ausdrücklich verfasst, doch zu gemüthlicher Erfrischung bestimmt, wo dann ein Männer-Quartett die windstillen Tage mit wehmüthig freudigem Heimathduft erfüllte, ohne dass man fragte, was etwa die ästhetische Kritik dazu sagte. Die kaiserlichen Verse sind meist wohlgebaut, jugendlich duftend, nur zuweilen an Ludwig des Baiern königliche Grammatik anstreifend, z. B. Nr. 4 Anfang. Die musikalische Composition zeigt einiges Talent, einzelnes Ueberstiegene, anderswo sentimentable Rührseligkeit; sie ist ziemlich satzrein, wenn man gewisse böse Stimmensprünge und andere Ungelenkigkeiten abrechnet nebst den in feierlichen Clauseln unnütz eintretenden voci divise. **Nr. 1.** Nachtfahrt wird ihres Ortes liebreich aufgenommen sein; selbst unnöthige Modulationen und überspannte Nonen wie S. 3, Z. 3, T. 3 = 5, 2, 4 und Aehnliches stören nicht den Gesammteindruck eines geselligen Talentes, das über ein paar leere Stunden hinweg hilft. **Nr. 2.** Begegnung — klingt listig, fast witzig, modulirt wenig, declamirt ganz artig. **Nr. 3.** Deutsche Männer und Wein — ist gespreizt zierlich und zärtlich, sonst unschädlich. **Nr. 4,** am meisten charakteristisch belebt, umsingt mit der ritterlichen Phrase



das Thema vom Hammer und Ambos, welches durch einige canonische Wendungen verziert ein feineres Bild conversationeller Unterhaltung bringt. **Nr. 5.** Herbst — in

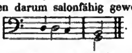
[1]) Sechs Gedichte von weiland Sr. Majestät Kaiser Max von Mexiko in Musik gesetzt für vierstimmigen Männerchor von Dr. Otto Bach. Wien, Adolf Bösendorfer. (133.) Fol. Partitur 18 S. 25 Ngr. Stimmen 1 Thlr. 5 Ngr.

grauslichem Es-moll — was bei voci a capella nichts bedeutet! es könnte ebensogut E-moll und X-moll heissen — ist sonst durch nichts merkwürdig als durch den scheusslichen Schluss S. 15, 4



der vielleicht in den Worten, schwerlich in vernünftiger Stimmenführung begründet war. **Nr. 6** zu den Worten: Ein furchtbar lustiger Tanz Das schaurig traurige Leben — ist trotz einiger canonischen Anflüge (doch recht flach, noch weniger reizvoll als das weltschmerzlich unbedeutende Gedicht. — Das kaiserlich hergestellte Heftchen enthält 6 Bogen mit 16 Seiten Noten, die übrigen acht leer und luxurios und kostet nur 1 1/6 Thlr.

(2) Joh. **Brandl** Op. x [2]) widmet dem fürstlichen Kunstmäcenas Ernst von Coburg vier einstimmige Lieder Clavier mit eingetröpfeltem Gesang — ein angehender Futuriker, der nur nicht den Muth hat, sich offen als Rinaldo zu erklären. Ist er gleich nicht völlig reif, primo uomo zu werden auf dem Berge der Gründung, die uns gedroht wird — ist auch sein Versuch, Schubert's wunderschöne Octaven-Melodien *) nachzuahmen, etwas linkisch ausgefallen — (zumal die verliebte Creatur S. 6, 8 nicht eingesteht, ob sie Soprana oder Tenoro heisst!) — ist auch manches Gesangenseinsollende z. B. S. 11 mehr Masurken-Fioritur als Menschheit — — dennoch weiss Er, der Brandl, was Singen heisst; desto grösser die Sünde, wo er wider besseres Wissen und Gewissen handelt.

(3) Ferd. **Büchler** Op. 10 [3]): 2 Hefte viermänniger Nippsachen, harmlos, leicht, singbar, bescheiden, in meist sauber gewaschener Stimmführung bis auf die unleidliche, sinnwidrige, doch vielleicht eben darum salonfähig gewordene Stimmkreuzung in der Clausel . Wer von draussen zuhört, fühlt den Puff, sei er auch welcher Confession er wolle: dem hierseligen Viergespann aber — hat ein boshafter Dämon die Ohren vernagelt. — Was die Texte anlangt, die solcher Gesellschaft munden, so bedauern wir sie nur um die längst abgestandene Maikäfersuppe (Nr. 4), doch ist sie niedlich singbar gesetzt, für Leute, die nun einmal Spass an der Sache finden.

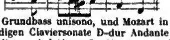
---

2) Vier Gedichte von Julius Rosen. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Clavierbegleitung von Johann Brandl. Wien, Adolf Bösendorfer. (269. 270, 271. 272.) Folio. 19 S.

3) Sechs Gesänge für vierstimmigen Männerchor componirt von Ferd. Büchler. Op. 10. Heft I. II. Offenbach a. M. bei Joh. André. (10956—57.) 4⁰. Part. à 36 kr. (11 S.)

(1. In der Ferne, von Uhland. 2. Bauernregel, von Uhland. 3. Der Blume Tod, von A. Schmidt. 4. Maikäfers Freierei, von A. Kaufmann. 5. Abschied vom Walde, von Schenrlin. 6. Veilchenduft, von Otto Roquette.)

*) Wie in Op. 25 Bächlein lass dein Rauschen sein



Oberstimme und Grundbass unisono, und Mozart in seiner kindlich schönen vierhändigen Claviersonate D-dur Andante — Effecte seltener Schönheit, die an richtiger Stelle anzuwenden nicht Jedermanns Sache ist . . . jam nunc debentia dici sagt der Heide Horat. Ep. ad Pis. 43. — Andere Leute sagen minder höflich Quod licet Jovi Non licet bovi . . .

(4) Christian **Fink** — ja nicht zu verwechseln mit dem in vorigem Jahrgange Sp. 221 besprochenen Wilhelm Fink! — Op. 30 [4]). 38 [5]). 41 [6]) zeigt ein medium ingenium, gleichwie obiger Dr. Otto Bach, jedoch eine Stufe höher an milder Klarheit, die sich gar zu melodischer Schönheit erhebt in der nicht kirchlichen, aber elegischen Andacht des Gebetes in Nr. 30; sie klingt etwas Mendelssohnisch auch in den declamatorischen Gängen ohne das kräftige Gerippe der allgemein rhythmischen Disposition, durch dessen Mangel viele neuere eben den Effect, den sie suchen, verfehlen. Beethoven ist hier wie Händel unübertroffen: Mendelssohn und Brahms stocken und holpern eben an dieser Klippe zuweilen bei ihren besten Gedanken. Bei allen Mängeln wird dies Gebet mildfreundlichen Eindruck hinterlassen, da die Stimmführung des — Gottlob auch einmal — ganzen Chores gesund ist, während der Mönchschor Nr. 2 Sängergruss — einige Härten und unnütze Gewaltthätigkeiten verübt, namentlich in der letzten Zeile, die melodisch, harmonisch, rhythmisch und ästhetisch verrenkt ist.

(5) Eduard **Geitsch** Op. 10 [7]) besingt das nicht üble doch breit witzige Lied H. v. Mühler's: Wenn du scheiden musst — in Tönen, die weit gegen den Text zurück stehen: sie sind fast weinerlich coquett, und das nichtmal ganz. Von

(6) Adalbert **Goldschmidt** zeigen die Op. 1 [8]). 2 [9]). 3 [10]) einen löblichen Aufstieg gegen einander, wie es unsere landfahrende Kritik als Handwerksregel vorschreibt. Denn das Opus 1 zersingt ein paar ganz niederträchtige Lieder von H. Heine: a) Vom König und Pagen, in ausnehmend phlegmatischer Melodie, obwohl der Text blutrünstig schliesst: hier hat Autor ein einzigmal eine Kühnheit geleistet, den absteigenden Tritonus. b) Ich halte ihr die Augen zu — Melodie wie Schieferstifte an einander gerieben — c) Hast du die Lippen mir wund geküsst — Phrasen diesseit und jenseit! — d) Der Schmetterling ist in die Ros' verliebt — alte Geschichte doch ewig neu, diese wolfeile Semiten-Witzelei von der Liebe — — mit Variationen in infinitum, z. B. die Ofenröhr' ins Kellerloch — nun diese ewig neue Geschichte wird hier feierlich declamirt, ganz vorzüglich langweilig, nur mit einem Aufschwunge, als wärs eine Kühnheit des Columbus zu den Worten »Ihn selber aber goldig zart umflattert der liebende Sonnenstrahl« — — NB. per Orgelpunkt F

---

4) Gebet: Herr wir liegen vor dir mit uns'rem Gebet. Kirchenstück für gemischten Chor, Streichinstrumente und Orgel (oder Harmonium) componirt von Christian Fink. Op. 30. Stuttgart, Theodor Stürmer (104.) Folio. Pr. compl. 6 Mark, Part. mit unterlegtem Clav. Ausz. 3 Mark. (24 S.)

5) Zwei Lieder: 1. Wanderlied. Gedicht von C. Stelter. 2. Sängergruss. Gedicht von H. Schütz, für vierstimmigen Männerchor componirt von Christian Fink. Op. 41. No. I. II. Stuttgart, Theodor Stürmer. (102 ab) 4⁰. Part. à 3 S. 30 Pfge.

6) Zwei Männerchöre: 1. O Waldi wie ewig schön bist du, Gedicht von Fr. Oser. 2. Dem Vaterland, Gedicht von C. G. Fritzsche. Componirt von Christian Fink. Op. 38. No. I. II. Ebendaselbst (101 ab) 4⁰. Part. à 3 S. 30 u. 40 Pfg.

7) Abschied: Gedicht von Heinrich von Mühler für vierstimmigen Männerchor componirt von C. Fr. Eduard Geitsch. Op. 10. Brieg, Verlag von B. Bräuer. (3) 4⁰. Part. n. St. 7½ Sgr.

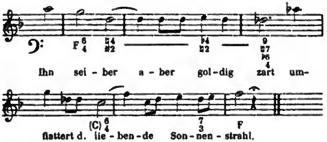
8) Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Adalbert Goldschmidt. Op. 1. Wien. Adolf Bösendorfer. (107) Folio. 11 S. Pr. 24 Sgr.

(1. Der König und der Page von H. Heine. 2. Ich halte ihr die Augen zu, von H. Heine. 3. Hast du die Lippen mir wund geküsst, von Heine. 4. Der Schmetterling ist in die Ros' verliebt. v. H. Heine.).

9) Der Edelknabe und die Müllerin. Gedicht von Goethe, für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte componirt von Adalbert Goldschmidt. Op. 2. Ebendaselbst. (102) Folio. 7 S. 18 Sgr.

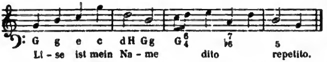
10) Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Adalbert Goldschmidt. Op. 3. Ebendaselbst. (108). Folio 11 S. Pr. 24 Sgr.

(1. Des Knaben Tod v. Uhland. 2. Mignon von Goethe. 3. Ach ich sehne mich nach Thränen, von Heine.)

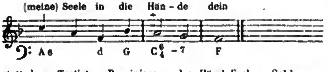


worauf bei der Fermate die Stimme erstaunt ausruht. Dass das Melisma dieser vier Takte originalgetreu copirt ist, beweist der Ritornellschluss S. 11 deutlich genug, so auch mehrere Collateralen auf S. 10 nebst entsprechender Declamation.

Opus 2 erhebt sich zu der goldenen Schönheit von Goethe's Edelknapp und Müllerin, um sie in deterius zu detorquiren in Holzhacker und Viehmagd — vielleicht ist die photogrämliche Titelvignette von diesen beiden Individuen abgenommen, aber verkleidet in ungewohnte Tracht. Musicus hat Poetam auch verbessert und regulirt für seine Composition, indem er statt der einfältig schalkischen Antwort: »Lise« — hier seines Ortes die reizende Müller'sche zweimal zu Protocoll erklären lässt

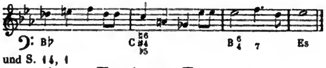


Opus 3 überrascht dagegen, trotz der anfangs trockenen Declamation, durch das Instrumentale, welches S. 2 interessant und in guter, d. h. verständlich bildsamer Weise den finstern Wald ansingt, der in dem Uhland'schen Lied von des Knaben Tod eine Rolle spielt. Das Gedicht gehört zu den geringeren, ja eigentlich verunglückten des wackern Dichters, weil der Tod gleichsam nur aus dichterischer Mordlust eintritt, ganz ohne Geschichte, ohne Ethos und Pathos. So hat denn der Sänger — wie zuweilen auch Schubert, den Dichter erhöhen wollen? Hat ers auch nicht erreicht, ist sein Name noch nicht Orpheus geworden: so zeigt doch dieses Op. 3 solche melodische Züge, besonders im Finale S. 6. 7 — dass man durch Spuren wahren Gesanges jene früheren Hefte vergütet glaubt. Die Clavierfigur der letzten Seiten, in Schubert's Weise eigensinnig consequent gehalten, könnte einfacher und damit wirksamer sein. Der Gesang ist ungleich schwebend zwischen Declamation und Melos. Doch mag man die gesuchte Steifheit der modulirten Melodie S. 4, 3 »Was kommst du ins Thal des Todes hinab« übersehen, da der Fortgang sinngemäss und warm ausmündet in den schwungvollen Todesgesang, dem man nur höheren Schwung wünschte durch die Mozart'sche Clausel

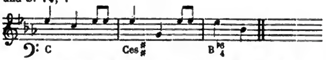


statt der affectirten Reminiscenz des Händel'schen Schlusses, $C\,^{5-}_{4\ 3}$, womit viele Allerneueste gross thun.

Mignon's Sehnsucht, das folgende Lied, fällt wieder ab; vollkommen Goethe ebenbürtig hats noch Niemand gesungen. Das dritte Lied, von Heine »Ach ich sehne mich nach Thränen«, zwar besser gesungen als der lügenhafte Text, auch besser als Mignon, hat doch zukünftlerische Auswüchse, namentlich S. 10, 2—3



und S. 14, 1



beide zu den verlogensten Worten, wo sie denn richtig hinpassen. — Aus solchen schwankenden Ingenien kann man Manches lernen, Wenig weissagen.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Mattheson's „Critica musica".

v. Br. Das eine Mal zu unserer Belehrung, ein ander Mal, um unsere historische Neugierde zu befriedigen, suchen wir aus alten Bibliotheken die Werke älterer Schriftsteller hervor. Der gleiche Drang spielte mir kürzlich Mattheson's »Critica musica« in die Hand. Denjenigen, welche aus der musikalischen Literatur ein besonderes Studium gemacht haben, ist das Werk bekannt genug. Sehr vielen Lesern dieser Blätter jedoch dürfte dasselbe niemals noch zu Gesicht gekommen und kaum weiter als dem Rufe nach bekannt sein. Die bedeutenden Verdienste Mattheson's, eines Mannes von ausgebreitetsten Kenntnissen, weiss jede Literaturgeschichte zu rühmen, und man darf erwarten, dass sich diese Verdienste am sichersten in einem seiner Hauptwerke spiegeln werden, wie es denn auch der Fall ist. Allein — utile miscere dulci — für diesmal haben wir hier mehr die heitere Seite des verdienstvollen Werkes im Auge — seine mitunter gar wunderliche Stilistik, und wollen dem Leser, zu seiner Gemüthsergötzung, zunächst die Ueberschriften mehrerer Capitel reproduciren, in welchen sich die Laune des Verfassers in den absonderlichsten Sprüngen ergeht. Gleich der Haupttitel des Werkes wird durch einen nachfolgenden zweiten näher illustrirt: »Critica musica, d. i. grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung vieler, theils vorgefassten, theils einfältigen Meinungen, Argumenten und Einwürfe, so in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten musikalischen Schriften zu finden. Zur möglichsten Ausräutung aller groben Irthümer und zur Beförderung eines bessern Wachsthums der reinen harmonischen Wissenschaft, in verschiedene Theile abgefasst, und Stückweise herausgegeben«. Von dieser Critica musica sind in den Jahren 1722 bis 1725 in zwei Bänden 24 Stücke erschienen. Die ersten drei Stücke heissen: »Die melopoetische Licht-Scheere (und zwar: deren erste, zweite und dritte Schneutzung).« Sie enthalten die Kritik einer im Jahre 1722 in Nürnberg erschienenen Schrift: »Hohe Schule der musikalischen Composition«. Die nächsten drei Stücke benennen sich: »Die Parallele (und zwar: deren erster, zweiter und dritter Abriss)«, in welchen eine Vergleichung zwischen italienischen und französischen Componisten angestellt wird. In den letzten vier Stücken des ersten Bandes finden wir eine »canonische Anatomie, oder Untersuchung derjenigen Kunst-Stücke und ihres Nutzens, welche bei den Musicis Canones genennet und als was sonderbahres angesehen werden«. In den ersten Stücken des zweiten Bandes erhalten wir ein »Verhör des fragenden Componisten (erstes und zweites Verhör). Nun folgt »Der lehrreichen Meister-Schule erster, zweiter und dritter Unterricht«. Dann »Der Orchester-Canzeiei erstes, zweites und drittes Convolut«, in welchen die Ansichten verschiedener zeitgenössischer musikalischer Schriftsteller diskutirt werden. Den Beschluss endlich bilden vier Stücke: »Des melodischen Vorhofes erster, zweiter und dritter

Eingang und Ausgang«, in welchen die Grundsätze der Melodiebildung abgehandelt werden. Man wird zugeben, dass diese Titel sämmtlich drastisch originell gewählt sind? Man höre, mit welchen Worten sich der Autor über die vermeintliche Nothwendigkeit auslässt, einmal neben den bisherigen Lehren vom Contrapunkt und der Harmonie auch Grundsätze für die Melodiebildung aufzustellen (eine Forderung, in welcher ihm hundert Jahre später Marx nachgefolgt ist). »Es ist wohl hohe Zeit«, sagt er, »zu dem grossen weitläuftigen Gebäude der Melodicae einmal den Anfang zu machen und wenigstens einige Materialien herbeizuführen, um zu sehen, wie etwa ein blosser Vorhof anzulegen sei und was derselbe für bequeme Eingänge oder Seiten-Thüren haben könne, damit man hernach immer weiter an die grossen Thor-Wege denken, den Hof pflastern und so ferner an den Haupt-Pallast mit dessen Flügeln gelangen, endlich aber auch einen schönen Garten dabei anlegen könne: denn in diesem lässt sich die melodische Reitzung am besten betrachten und kann die Anmuth einer herzbewegenden Melodie, so wohl was die Ordnung, Reinlichkeit und Fruchtbarkeit, als auch die Raritäten und exotica anlangt, mit nichts besser verglichen werden.«

In einem dieser Stücke liest man ein Schreiben, welches Mattheson zu Neujahr 1718 an den Componisten Kuhnau richtete, welches mit folgendem prächtigen Rokokko-Phrasen-Schweif schliesst: »So will mein herzliches Wünschen mit dem Ihrigen verbinden und Gott bitten, dass er uns nicht nur in diesem heute angehenden Neuen Jahre, sondern während vieler folgenden einen solchen grossen Mann, ein solches wahres Kleinod teutscher Virtuosen, wofür Ew. Hoch-Edl. ohne alle exaggeration angesehen werden müssen, in stets-erspriesslichem Wohlseyn, beständiger Leibes-Gesundheit, Glücks-Gemüts- und Seelen-Gütern, zum Nutzen und zur Erbauung der Christl. Gemeine, auch zur Freude und zum Vergnügen aller hochgeschätzten Angehörigen sowohl, als eines jeden in- und ausländischen Freundes und Musici kräftiglich erhalten und beschützen wolle.«

Da vielleicht nicht allen unsern Lesern bekannt sein möchte, welche Ausschweifungen die technische Bühnenkunst des 17. Jahrhunderts in Italien (wie später in Frankreich) entwickelte, so reproduciren wir noch eine interessante Stelle, welche das sechste Stück dieses Buches hierüber enthält. Wir lesen daselbst: »Was die Maschinen insonderheit betrifft, glaube ich nicht, dass ein menschlicher Verstand die Erfindung derselben höher treiben könne, als in Italien geschieht. Ich habe a. 1697 zu Turin die Oper Orpheus gesehen, allwo derselbe durch seine schöne Stimme die Thiere bezauberte. Da waren ihrer von allerhand Art: wilde Schweine, Löwen, Bären; nichts kann natürlich und besser nachgemacht werden. Ein Affe, der unter andern da zu sehen war, machte hundert Streiche, die artigsten von der Welt, kletterte den andern Thieren auf den Rücken, lauste ihnen die Köpfe mit seinen Pfoten und machte alle andere Aeffereyen nach Art eines natürlichen Affen. Einsmal sahe man zu Venedig einen Elephanten auf's Theater kommen, welcher in einem Augenblick in Stücken zerfiel und an seiner Statt eine Armee hinterliess. Es hatten nemlich alle Soldaten durch die blosse Anwendung und Stellung ihrer Schilde diesen vermeinten Elephanten so vollkommen zu formiren gewusst, als wenn es ein natürlicher und wahrhafter Elephant gewesen wäre.

Ich habe zu Rom im Jahr 1698 auf dem Theater von Caprariva ein weibliches Gespenst, mit Trabanten umgeben, erscheinen sehen. Dieses Gespenst streckte nur die Arme und breitete sein Gewand aus, so wurde ein ganzer Pallast davon, welcher seine Façade, Flügel und alle übrige zu einem herrlichen Gebäude gehörigen Theile besass. Die Trabanten durften nur ihre Hellebarten pflanzen, so wurden sie gleich in Spring-Brunnen, Wasser-Fälle und Bäume verwandelt, die einen vor dem Pallast belegenen wunderschönen Garten darstellten. Nichts kann von menschlichen Augen gesehen werden, das geschwinder und plötzlicher zugehe, als solche Veränderungen; nichts ist sinnreicher oder wunderbahrer. Es sind auch die vortrefflichsten Köpfe von ganz Italien, die sich eine Lust machen, dergleichen Maschinen zu erfinden; Leute vom höchsten Stande geben dem publico solche Sehens-Würdigkeiten zum besten, ohne dabei den geringsten Gewinn zu suchen.

Und wer es noch nicht wissen sollte, dass die Bühne damals für beliebte Sängerinnen ein nicht minder goldener Boden gewesen, wie in unseren Tagen, der könnte es aus einer Notiz des 24. Stückes erfahren, welche meldet: »Die Sängerin Faustina (Hasse) bekömmt bis Ostern 15000 Gulden von Ihrer Kaiserl. Majestät in Wien pro fixo, wofür sie den bis dahin etwa zu haltenden Opern und Oratorien in der Fasten beiwohnen muss. Dann wird sie nach England gehen, wo ihrer 2500 Pfund warten.

Wir fügen noch ausdrücklich bei, dass Mattheson ein wirklich sehr verdienter (ungemein fruchtbarer) Autor und ein Mann von ausgebreitetem Wissen war.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin**, 28. Dec. 1872. *Rs.* Die Ferientage geben dem Referenten endlich ein wenig freie Zeit, um über eine Reihe von Concerten, welche in den beiden letzten Monaten hier stattgefunden haben, nach Auftrag zu berichten. Unter den Aufführungen will ich zunächst eine vom 29. November in der Hof- und Dom-Kirche hervorheben, die für den Musikchronisten eine der bedeutenderen war. Der Cäcilien-Verein, unter der Leitung des Herrn Alexis Holländer, führte nämlich zum zweiten Male das Deutsche Requiem von dem unstreitig bedeutendsten und talentvollsten Meister der Jetztzeit, Johannes Brahms, auf. Referent wohnte auch der ersten hiesigen Aufführung am 26. März d. J. — siehe den Bericht in Nr. 17 d. Ztg. — bei und muss leider bekennen, dass die jetzige nicht so gut war wie jene. Der Chor war numerisch viel schwächer als damals und konnte daher dem etwas rohen und zu vorlauten Orchester gegenüber nicht recht zur Geltung kommen. Am empfindlichsten trat dies bei der grossartigen Stelle mit dem mächtigen Orgelpunkte auf, wie überhaupt gerade die ergreifendsten Stellen am schlechtesten zur Darstellung kamen. Immerhin war die Aufführung und besonders die Aufopferung des Dirigenten, der die ungünstigen äusseren Verhältnisse freilich nicht überwinden konnte, sehr lobenswerth. Die Soli waren in den Händen der Frau Anna Holländer und des Herrn Georg Henschel in Berlin. Erstere führte ihre Aufgaben nach Kräften aus, von Herrn Henschel kann ich mit Freude berichten, dass seine Vortragsweise und seine Stimme sich seit einiger Zeit sehr vervollkommnet hat, wozu wohl die treffliche Schule, die er bei Hrn. Adolph Schulze, Lehrer an der Kgl. Hochschule für Musik zu Berlin, durchmacht, das Ihrige beiträgt. Er trug seine Partie vortrefflich vor, mit Empfindung und tiefem Verständniss. — Auf mich macht das Werk bei jedem ferneren Hören einen immer tieferen Eindruck; man muss sich überhaupt in die Brahms'sche Musik erst hineinleben, will man sie recht geniessen und würdigen. Vom Standpunkte reiner Vocalität und der musikalischen Formschönheit und des Wohlklanges aus könnte man freilich manche Einwendungen gegen diese und jene Stelle machen, doch sie bedeuten wenig gegenüber der Genialität des Meisters. Freuen wir uns, dass Brahms die Klage mildert, wenn nicht gar vernichtet, unsere Zeit sei arm an künstlerischen Grossthaten. Brahms ist der einzige Meister neben den ältern Classikern, dessen Werke ein Gegengewicht bilden gegen die Sündfluth, mit der R. Wagner die deutsche Kunst heimsucht. (Fortsetzung folgt.)

* **Braunschweig.** F. v. Holstein's Oper »Der Haideschacht« wurde hier am 8. Dec. v. J. zum ersten Male und mit gutem Erfolge gegeben.

* In **Leipzig** waren vom 17—19. Dec. die Delegirten der Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen versammelt. 67 anwesende Mitglieder vertraten 100 Stimmen. Die Versammlung erfuhr mit freudigem Erstaunen, wie die Genossenschaft mächtig und rasch sich entwickelt sowohl an der Mitgliederzahl, als hinsichtlich ihres Vermögens. Die Mitgliederzahl erreicht beinahe an 7000, das Vermögen aber, welches vorzugsweise zum Zweck der Begrün-

dung einer allgemeinen Pensionsanstalt angesammelt wird, beläuft sich jetzt auf etwa 40,000 Thlr. Der Entwurf von Statuten zu einer Wittwen und Waisenpensionsanstalt, sowie einer Krankenunterstützungscasse wurde einer Fünfercommission zur Begutachtung überwiesen. Am 19. Dec. fanden die Neuwahlen des Vorstandes statt. Mit grosser Majorität erschienen zum Präsidenten Opernsänger *Betz* in Berlin und zum Vice-Präsidenten *Possart* in München gewählt. Ausserdem wurde Hofkapellmeister *Jahn* (Wiesbaden) in den Central-Ausschuss gewählt. Dr. *Hugo Müller* wurde durch Acclamation zum Ehrenpräsidenten ernannt.

✻ **London.** Die »British Orchestral Society« ist der Titel einer neuen Musikgesellschaft, die am 5. v. M. mit einem grossen Abendconcert in der St. James Halle in's Leben trat. Die genannte Gesellschaft macht es sich zur Aufgabe, hauptsächlich nur englische Tonwerke zur Aufführung zu bringen, was jedoch nicht ausschloss, dass in dem ersten Concerte deutsche Musik, repräsentirt durch Mendelssohn, Beethoven, Spohr und Händel das Scepter führte und die englische Tonkunst nur durch ein Clavierconcert von W. S. Bennett vertreten war. Eine fernere Eigenthümlichkeit des neuen Musikinstituts ist, dass zur Mitwirkung in dessen Concerten ganz ausschliesslich nur britische Kunstkräfte zugelassen werden sollen. Wenn letzteres durchführbar ist, erwirbt sich die Gesellschaft ein Hauptverdienst um die Hebung der praktischen Musikpflege in England.

✻ In **München** wurde am 14. Dec. im vierten Concert der Musikalischen Akademie *Brahms'* »Triumphlied« aufgeführt.

✻ **München.** Der erste theatralische Versuch des vormaligen kgl. Rechnungscommissars Hrn. *Huber* in der Vorstellung von Halevy's »Jüdin« im kgl. Hof- und Nationaltheater am 22. Dec. v. J. war nach einem Berichte in der A. Allg. Ztg. von ausserordentlich günstigen Erfolgen begleitet. Hr. Huber — Eleazar — wurde nach den meisten Actschlüssen, nach dem vierten dreimal stürmisch gerufen. Des Debütanten-Stimme ist ein umfangreicher, die hohen Lagen leicht beherrschender Tenor von bedeutendem Körper und ziemlich heller Klangfarbe — eine Stimme, die den Eindruck der Gesundheit und der Unverwüstlichkeit hinterlässt. Wohlthuend berührte neben diesen organischen Vorzügen die musikalische Sicherheit des Kunstnovizen; vergriff er sich zuweilen auch im Ausdruck, dürfte zumal die Dynamik des Vortrags eine gesetzmässigere sein — was bei einem ersten Auftreten übrigens leicht begreiflich und der Entschuldigung kaum bedarf — so trug die Leistung doch das unverkennbare Gepräge technischen und geistigen Könnens. Möge nach diesem ersten glücklichen Schritte auch dem Fortgange ein günstiger Stern leuchten.

✻ **Triest.** *E. B.* Das Concert, welches der Schiller-Verein am 16. Dec. v. J. (Beethoven's Geburtstag) veranstaltete, fiel sehr günstig aus; besonders war es die »Eroica«, die in allen Theilen klappte und hier zum ersten Male gehört, Enthusiasmus erregte. Es ist ein bedeutsamer Beweis für die Tüchtigkeit des Dirigenten, wenn er im Stande ist ein Orchester, das — grösstentheils aus Mitgliedern des Theater-Orchesters bestehend — das ganze Jahr über mit dem Ableiern weniger banaler Opern beschäftiget wird, nach geringer Anzahl Proben zu einer so correcten, schwungvollen Ausführung zu bringen. Auch die »Walpurgisnacht« ging gut und waren es darin namentlich die Solopartien und unter diesen wieder das Alt-Solo, das besonders ansprach. Kapellmeister Julius Heller hatte sich lebhaftesten Beifall und allgemeiner Anerkennung zu erfreuen.

✻ **Wien,** 18. Dec. *F. P.* Am 4. Dec. haben die »Florentiner« ihren diesjährigen Winterfeldzug eröffnet. Ihre erste Expedition war von Erfolg gekrönt; der Saal »Bösendorfer« war bis an die Thüren gefüllt, und an Beifall fehlte es nicht. Sie spielten *Haydn* Op. 50 No. 6 (in D), *Beethoven* Op. 18 (in C) und zum Schluss *Schumann* Op. 41 No. 1 (in A). Das Haydn'sche Quartett gehört zu den schönsten der 83 von ihm geschriebenen und erregte Jubel. — Im zweiten Concert (am 10. Dec.) war es wieder ein »Haydn«, der am meisten zündete. Sie hatten abermals ein D-dur-Quartett gewählt, demselben aber eine Mennett aus G-dur (die mit dem wundersamen Pizzicato-Triosatz in E-moll — die Nummern beider Quartette sind mir nicht gegenwärtig) eingefügt, die stürmisch zur Wiederholung begehrt ward. Leider sollte dieser Abend nicht ungetrübt vorübergehen. Wir mussten unmittelbar nach diesem Werk eine Novität von *Vincenz Lachner*: »Variationen über die C-dur-Tonleiter«, eine Arbeit von eben so anerkennenswerther Mache als ästhetischer Ungeheuerlichkeit über uns ergehen lassen. Zahllose — ich möchte schwören, es waren ihrer mehr als drei Dutzend — Variationen in allen möglichen (und auch einigen unmöglichen) Stilen gehalten, umranken die stets völlig nackt, d. h. ohne alle rhythmische oder melodische Umkleidung gelassene Tonleiter; manche von ihnen verdienten uneingeschränktes Lob, wenn nicht in jeder hie oder da eine durch die natürliche Stufenfolge der Scala veranlasste Gewaltsamkeit zu verspüren wäre. Das Aergste ist, dass es niemals zu einer vollen und ungetrübten Erhebung in die Dominante kommen kann; sobald man einmal darauf aufmerksam geworden ist, wird Einem dieses Variationenwerk absolut unerträglich. — Herr Jean Becker that alles Mögliche, das Werk des ihm befreundeten Tonsetzers zur Geltung zu bringen. Aber es wurde trotzdem entschieden abgelehnt. Für das darauf folgende F-Quartett Op. 59 v. *Beethoven* fanden weder Spieler noch Hörer die gehörige Stimmung und Sammlung. — Das erste »ausserordentliche«, d. h. ausser dem Abonnement stehende Gesellschaftsconcert (am 8. December) brachte ausser der, von mir schon an anderer Stelle gewürdigten, Novität: »Triumphlied« von *Brahms* noch folgende vier hochbedeutende Werke: Concert in D-moll für Orgel und Orchester von *Händel*, ein neues (nur als Manuscript vorhandenes) Offertorium: »Venite populi« für Doppelchor und Orchester von *Mozart* (aus dem Jahre 1776), die Gesänge No. 13 u. Nr. 15 aus »Alceste« von *Gluck* und *Bach's* Praeludium und Tripelfuge in Es für Orgel. Die Mozart'sche Novität — bis nun im Besitz von Herrn v. Köchel und von ihm dem Wiener Verleger Gotthard zur Herausgabe überlassen — fand grossen Anklang. Sie hat, wie bei Mozart nicht anders zu erwarten, herrliche Momente, ist aber vielleicht nicht gleichmässig genug in Erfindung und Arbeit, um seinen besten Werken auf diesem Gebiete beigezählt werden zu dürfen. Frau *Joachim* sang die Gluck'schen Arien musterhaft schön und fand sehr warme Anerkennung; ihre Stimme macht im grossen Saale noch bei weitem mehr Eindruck als im kleinen, wie ja auch ihre ganze, in grossen Zügen gehaltene Vortragsweise mehr auf einen grossen Raum berechnet ist. Sie ist eine geborene Sängerin für Musikfeste — und daher ja wohl auch oft genug auf solchen mit Erfolg thätig gewesen. Für die Orgelstücke war diesmal der Rotterdammer Virtuose S. de Lange gewonnen. Er bewährte sich als ein ganz ungewöhnlich begabter, technisch sehr weit vorgeschrittener Beherrscher des Instrumentes. Sein Vortrag des grandiosen Bach'schen Werks machte Sensation — leider liess die im vollen Werk wenig zureichende Orgel die Composition nicht zu voller dynamischer Wirkung gelangen. Bei dem Händel'schen »Concert« bekundete Herr Lange einen feinen Geschmack durch die stilvolle, decente Ausführung der vielen vom Tonsetzer mit »ad libitum« bezeichneten Soli. — Das ganze Concert war ein Musterconcert. Brahms' zweite That als artistischer Director fand allgemeine Anerkennung. In der am 12. Dec. veranstalteten zweiten Quartett-Soirée der Herren Hellmesberger und Genossen gelangte zur Aufführung »Octett« von *Grädener* junior, Trio in B von *Schubert* und *Beethoven's* Quartett in C-moll. Grädener's (hier zum zweiten Male gemachtes) Octett fand sehr günstige Aufnahme; der junge, begabte Componist wurde drei oder vier Mal hervorgerufen. In dem »Trio« präsentirte sich uns der von Pest mit dem Rufe des besten dortigen Pianisten hier eingetroffene Willi Deutsch. Er fand freundliche Anerkennung für seine technisch sehr vollendete Leistung. — Am Tage darauf gab Herr S. de Lange ein eigenes Orgelconcert mit folgendem Programm: Präludium und Fuge in G, Toccate und Fuge in D von *Bach*, Concert von *Vivaldi* in A (d. h. Bach's Bearbeitung des Vivaldi'schen Violinconcertes; was wohl auf dem Programm hätte sollen vermerkt sein), Präludium No. 2 in G von *Mendelssohn* und *Schumann's* dritte Fuge über »B A C H«. Als Ausfüllnummern gaben Dr. v. Raindl eine Arie aus »Judas Maccabäus« und Frl. Antonie Wolf *Beethoven's* »Busslied«. Hr. de Lange executirte alle Stücke mit voller Sicherheit und entwickelte namentlich einen feinen Sinn für Registercombinationen. Ueberrascht waren die Wiener am meisten von seiner überaus eleganten Behandlung des Pedals. — Im dritten »philharmonischen« Concerte producirte sich einer der tüchtigsten unter den jüngeren Geigern Wien's, Hr. Krancevic, mit dem Vortrage von *Spohr's* G-dur-Concert. Der Künstler macht seinem Lehrer Hellmesberger alle Ehre; allem Anschein nach ist er noch immer ernstlich bemüht, sich weiter emporzuarbeiten. Wir möchten ihm empfehlen, noch ein Jahr unter der Leitung des »Herrlichsten von Allen« — wie nehmlich Hanslick mit wunderbar feinem Bezuge den Grossmeister der Geige an der Spree nannte — zu studiren. —

✻ **Wien.** Das vierte Philharmonische Concert, welches am 29. Dec. v. J. stattfand und in welchem neben Werken von Bach, Gluck und Mozart die Neunte Symphonie Beethoven's zur Aufführung gelangte, war für die Philharmoniker zugleich ein Fest. Dessoff, seit mehr als zwölf Jahren Dirigent dieser Concerte, dirigirte dieses Concert als das hundertste Philharmonische Concert unter seiner Leitung.

✻ Ernennungen: Der Kapellmeister des Hamburger Stadttheaters Herr Müller, Sohn des bekannten Kapellmeisters des Wiedener Theaters, ist für die Komische Oper in Wien als erster Kapellmeister engagirt worden.

✻ Gestorben: Am 7. December 1872 zu Catania in Sicilien Dr. Paul Marquard (geb. 1836 zu Dressen), bekannt durch seine gelehrten Arbeiten für die Herausgabe der griechischen Musiker und durch seine Ausgabe des Aristoxenus. Wiederholentliche lange Krankheiten haben seine Arbeiten leider unterbrochen.

ANZEIGER.

[1] In meinem Verlage erscheint nächstens:

CONCERT
für das
Pianoforte
mit
Begleitung des Orchesters
componirt
von
Johannes Brahms.
Op. 15.
Arrangement für zwei Pianoforte
Partitur Preis 3 Thlr.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[2] Soeben erschien im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

Bargiel, W., Op. 41. 8 Pianofortestücke. (Folge von Op. 32.) 1 Thlr. 10 Ngr.

---

[3] In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Lieder ohne Worte
für Clavier
von
Theodor Kirchner.
Op. 13.
Dem Andenken Mendelssohn's gewidmet.
Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

FANTASIESTÜCKE
für
Pianoforte
von
Theodor Kirchner.
Op. 14.
Drei Hefte à 1 Thlr.

Heft 1. Marsch. Albumblatt. Capriccioso.
Heft 2. Nocturne. Präludium. Novellette.
Heft 3. Studie. Scherzo. Polonaise.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

---

[4] Im Verlage von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur
ist erschienen:

Händel-Album.

Ausgewählte Stücke
aus
G. F. Händel's Oratorien
für die
Orgel
bearbeitet
und zum Gebrauche an Conservatorien, Lehrerseminaren etc.
mit Pedalapplicatur versehen von
A. W. Gottschalg
und
Rob. Schaab.

Heft 1. Judas Maccabäus. Pr. 1 Thlr. Heft 2. Trauerhymne. Athalia. Pr. 1 Thlr.
(Wird fortgesetzt.)

Die Geschichte des Claviers
[5] **vom Ursprung**
bis zu den modernsten Formen dieses Instruments
von
Dr. Oscar Paul.
Mit ca. 50 in den Text gedruckten Illustrationen.
Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Dieses Werk ist von höchstem Interesse für jeden Clavierspieler, für jeden Stimmer, insbesondere für Musiklehrer und Pianofortefabrikanten. Es ist für obigen Preis zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, auch direct von der Verlagshandlung von A. H. PAYNE in Leipzig gegen Einsendung des Betrags von 2½ Thlr. in Geld oder Briefmarken. [373

---

[6] In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Rhythmische
Uebungsstücke
für
Violoncell
mit Begleitung eines zweiten Violoncells
componirt
von
Ferd. Büchler.
Op. 18.
Zwei Hefte à 1 Thlr.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Berlin, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 8. Januar 1873. **Nr. 2.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. V. Accidentien und musica ficta (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia [Fortsetzung: Werke von G. A. Heinze, E. Hermes, Aug. Horn, Rudolph Lange und S. de Lange]. Compositionen für Pianoforte mit und ohne Begleitung von Streichinstrumenten [Werke von L. Tarnowski, Johannes Bartz und Henri C. von der Finck]. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

V.

Accidentien und musica ficta.

(Fortsetzung.)

1) Ergänzung der Hexachorde.

Ein Tetrachord im diatonischen Tongeschlecht und im Unterschiede von dem chromatischen und enharmonischen, bestand nach dem griechischen Tonsystem aus einem halben und zwei ganzen Tönen

h c *d* *e*,
e *f* *g* *a*,
a *b* c *d*.

Das erste Tetrachord bezeichnet mit ♮*CDE**) hiess das Tetrachordon hypátôn, der tiefsten (nämlich Tonstufen), das zweite *EFGa* Tetr. mésôn, das der mittleren; das dritte *a b c d* synnémenôn, das der vereinigten. Das letztere hiess so, weil der tiefste Ton desselben *a* derselbe ist, der den höchsten des vorhergehenden Tetrachords bildet, daher beide Tetrachorde mit einander vereinigt sind, im Gegensatz von dem neben demselben nur um eine Stufe höher stehenden, dessen tiefster Ton ♮ ein anderer ist als der höchste des vorhergehenden Tetrachords mésôn *a* und deshalb Tetr. diezeugménôn, das der getrennten heisst, ♮ c *d e*, womit sich das erste, das tiefste wiederholt. Das über demselben stehende *e f g Aa* wiederholt das zweite und heisst Tetr. hyperbolaiôn (das der höchsten). Die Theoretiker gebrauchen, wenn sie von den Tonstufen *a b h c* reden, häufig deren griechische Namen: Mese (*a*), Trite synnemenon (*b*), Paramese (*h*), Paramese synnemenon oder Trite diezeugmenon (*c*).

Diesen Tetrachorden wurden nun wahrscheinlich von Guido von Arezzo je zwei Töne nach unten beigefügt, von denen der unterste des untern Tetrachords die Bezeichnung *Γ* (Gamma, des grossen griechischen *G*) erhielt, so dass man nun Hexachorde erhielt. Ein Hexachord und zwar das erste und dessen Wiederholungen, in welchem das ♮ (*b durum* oder *quadratum* auch *quadrum*) vorkommt, hiess hiernach das *hexachordon durum*:

Γ *A* ♮ *C* *D* *E*
G *a* ♮ *c* *d* *e*
g *Aa* ♮♮ *Cc* *Dd* *Ee*

welches nur in Tonstücken ohne Vorzeichnung sich findet, ebenso das zweite und fünfte

C *D* *E* *F* *G* *a* und
c *d* *e* *f* *g* *Aa*

hiess das *naturale*, das dritte und sechste

F *G* *a* *b* c *d* und
f *g* *Aa* *Bb* *Cc* *Dd*

hiess das *molle* von dem darin befindlichen *b* (*b molle* oder *b rotundum*), dieses kommt vor in den Tonstücken, deren Vorzeichnung *b* ist.

Ein jedes Hexachord hat auch den Namen *deductio* (Führung), ferner *proprietas* oder *qualitas*, weil die Eigenschaft der in den beiden letztgenannten Hexachorden aufgeführten Tonreihe durch das darin enthaltene ♭ oder ♮ bestimmt wird, die Eigenschaft des *naturale* aber eben darin besteht, einem jeden der beiden andern sich anschliessen zu können. Der Gesang, so lange er sich in dem Umfange eines Hexachords bewegt, führt den Namen desselben: *cantus durus, naturalis, mollis*.

Zur vermeintlichen Erleichterung legte wahrscheinlich auch Guido von Arezzo den 6 Tönen eines jeden Hexachords 6 Silben unter, welche die Anfangssilben der Verszeilen eines Hymnus auf den h. Johannes sind, so zwar, dass der in jedem Hexachord zwischen der dritten und vierten Stufe befindliche Halbton (*hc, ef, ab*) *mi-fa* hiess:

ut *re* *mi*⁀*fa* *sol* *la*
g *a* *h*⁀c *d* *e*
c *d* *e*⁀*f* *g* *a*
f *g* *a*⁀*b* c *d*.

Um uns alles dieses, wie das folgende zu verdeutlichen, müssen wir uns die Guidonische Tonleiter vor Augen halten, das sogenannte

*) S. das unten folgende Introductorium. Bemerkt wird hier noch, dass in dem alten System *b* und *h* für eine Tonstufe angesehen, *h* aber im Unterschied von *b* mit ♮ bezeichnet wurde.

Introductorium Guidonis.

	Ee								la	
	Dd							la	sol	
	Cc	Halbton						sol	fa	
	♮♮								mi	
	Bb	Halbton						fa		
	Aa						la	mi	re	
	g						sol	re	ut	*g* bis *Ee*: hexach. durum
e bis *Aa*	*f*	Halbton					fa	ut		*f* bis *Dd*: hexach. molle
Tetr. hyperbolaiōn	*e*					la	mi			
	d				la	sol	re			
♮ bis *e*	*c*	Halbton			sol	fa	ut			*c* bis *Aa*: hexach. naturale
Tetrach. diezeugmenōn	♮					mi				
a bis *d* (ohne ♮)	*b*	Halbton			fa					
Tetr. synnemenōn	*a*			la	mi	re				
	G			sol	re	ut				*G* bis *e*: hexach. durum
E bis *a*	*F*	Halbton		fa	ut					*F* bis *d*: hexach. molle
Tetr. mesōn	*E*		la	mi						
	D		sol	re						
♮ bis *E*	*C*	Halbton	fa	ut						*C* bis *a*: hexach. naturale
Tetr. hypatōn	♮		mi							
	A		re							
	Γ		ut							*Γ* bis *E*: hexach. durum

Damit die erwähnte Tonstufe, auf welche der Halbton *mi fa* zu singen ist, richtig getroffen werde, sollten die Schüler jene Silben sich fest in das Gedächtniss prägen, was sie stets in den Stand setzen werde, sich vor der *relatio non harmonica* (s. den IV. Artikel Sp. 301 des Jahrg. 1872 dieser Ztg.) zu hüten, insbesondere vor derjenigen, welche aus einer ungerechtfertigten falschen Quinte oder einem eben solchen Triton entsteht. Bei dem Geschäfte des Unterlegens dieser Silben unter die einzelnen Töne eines Gesangs, welches man Solmisiren (*Solmisatio*, auch *Solmifatio*) nennt, zeigte sich aber eine besondere Schwierigkeit: denn wenige Gesänge gab es, welche sich nur innerhalb des Umfangs eines Hexachords bewegten und ein solches nicht nach unten oder oben oder auch nach beiden Seiten überschritten. Man musste also in solchem Falle das der Qualität nach zunächst liegende Hexachord zu Hülfe nehmen und zwar nach bestimmten Regeln, die dazu führten, dass das *mi–fa* auf die halbe Tonstufe zu stehen kam. Demnach also konnte man vom *cantus naturalis*, d. h. aus dem *hexachordum naturale* zum *durus* oder *mollis* und ebenso umgekehrt, nicht aber vom *cantus mollis* zum *durus* oder umgekehrt übergehen, es sei denn, dass vom Tonsetzer selbst ein ♭ oder ♮ eingesetzt und hierdurch dem *mi–fa* eine bestimmte Stelle angewiesen worden wäre.

Den Uebergang von einem Hexachord zu einem andern nannte man **Mutation**, welche durch Aenderung der Silbe eines Tons in die einem andern Hexachord angehörige Silbe des nämlichen Tons bewirkt wird. Die drei tiefsten Töne des Introductoriums *Γ*, *A* und ♮ haben nur eine Silbe *ut*, *re* und *mi*; auf diesen ist deshalb eine Mutation nicht möglich, ebenso wie ♮ stets eine Silbe *mi* hat, so auch ♭ eine Silbe *fa*; die den ersten folgenden drei Töne haben jeder zwei Silben und heissen desshalb *C fa ut*, *D sol re* und *E la mi*. *F* und *f* hat ebenfalls und constant zwei Silben *fa ut*. Die weiter folgenden Töne haben drei Silben *G sol re ut*, *a la mi re*, *c sol fa ut*, *d la sol re*. Jeder dieser vier Töne lässt sechs Mutationen zu, drei in ein höheres und drei in ein tieferes Hexachord, je nachdem eine Ueberschreitung des Hexachords nach der Höhe oder nach der Tiefe stattfindet.

Nun besteht aber eine von den ältesten Zeiten selbst im Choralgesang angenommene Regel: *unica notula ascendente super la semper canendum est fa*, an welcher nur das Wort *semper* unrichtig ist, da es auch Ausnahmen giebt.

Der Sinn dieser Regel ist: Ueberschreitet die Stimme nach oben hin das Hexachord nur um eine Stufe, so erhält diese Stufe regelmässig *fa*, und das zwar, was wohl zu bemerken ist, ohne Mutation, d. h. die folgenden tieferen Noten behalten ihre Silben nach dem Hexachord, dem sie angehören, die Mutation fällt damit als unnöthig weg. Dieser Fall tritt und zwar sehr häufig im ersten und zweiten Ton (dorisch und hypodorisch) ein.

Dieses ist der einzige, aber auch sehr wichtige und bedeutsame Punkt, auf dem die ganze von den alten Theoretikern mit grosser Weitschweifigkeit ausgeführte Lehre für uns, wenn wir uns mit dem Studium und der Ausführung der alten Tonwerke beschäftigen, zu einer praktischen Anwendung kommt.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

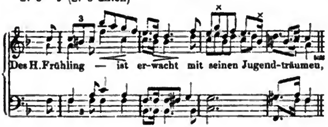
Nova Vocalia.

(Fortsetzung.)

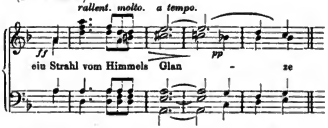
(7) G. A. **Heinze** Op. 50 [11]) bringt zwei Männerquartette, recht kurzig anzuhören. **Nr. 1** singt holländisch Laat ons geen slaven wesen, übersetzt von der Frau Heinze-Berg (welches nach welschem Sprachgebrauch bedeuten soll geb. Berg) in das Deutsche »Nur keine Sclavenseele — sei stark,' Du bist ein Mann — dem nur allein Befehle — die Ehre geben kann«. Dies sehr sinnige Sinnsprüchlein b e g i n n t synkoptisch unverständlich

unisono — und weiter in ähnlicher Declamation, welche eher zur komischen Oper als zur moralischen Sentenz passt. Der allzeit unruhige Wechsel von laut und leise, die hinterlistige Willkür in der Vertheilung der Prädicate *f p* — z. B. S. 7, 2—3 »S e i s t a r k«, viermal gesungen mit sanfter Abwiegelung innerhalb 3 Takten *ff* — *dimin.* — *p* —. Das Alles ist coquette Quängelei; jene Stelle erinnert unwiderstehlich an das treffliche Verläumdungs-Duett in Rossini's Barbier. — **Nr. 2** gleicher doppelsprachlicher Poesie, genannt »Neues Hoffen« — handelt von Jugendtraum Himmelsfrühling Himmelsglanz — e t w a s besser als das vorige, wenigstens nicht wider Willen komisch: dagegen ist viel Zieriges und Schwieriges darin, auch Schmieriges, nämlich unsaubere Stimmführung, am schlimmsten S. 8—9 vom H e r z e n s f r ü h l i n g, und S. 11 oben, vom H i m m e l s g l a n z, folgendermaassen:

S. 8—9 (S. 8 unten)



(S. 10 unten)



Die unermüdlichen fast jedem Einzeltakte aufgehefteten Etiquetten und Epigramme nebst wackligem Takt, der zwischen Triolen und gradem Rhythmus wie ein Trunkener — *rallent.* — *tempo* — *ff* — *pp* < > *mezza voce* hin und wieder schwebelt, verdunkeln die Bilder, die man erleuchten möchte. Wäre etwa die Absicht, allgemeinen Dusel darzustellen, so gehörte das in die Rüstkammer derjenigen Musikanten, denen Heinze sonst nicht beigezählt sein möchte. Sein melodisches Talent bescheidenen Umfangs und milder Grazie ist nach Gebühr anerkannt in diesen Bl. 1865, S. 248, wo nur der liebreizende Duft dem heiligen Texte fremd erschien, während die Naturgabe ungekränkt blieb. Ueber die Poetessa Heinze geb. Berg vgl. 1870, S. 269.

(8) E. **Hermes** [12]) (auf dem Titel A. HARMAS in mönchisch ultramontaner Lapidarschrift gezeichnet) singt männlich vierstimmigen M o r g e n g r u s s a n D e u t s c h l a n d in singbar anmuthender Weise, ohne sonderliche Neuheit, aber auch ohne Lüge, was die Neuen — nicht allzeit scheuen. Wunder genug, dass der geistlos didaktische Text von »Reich Wissenschaft Männersang« als den gewissen Heilsgöttern der Zukunft — noch so leidlich melodirt ist.

(9) Aug. **Horn** Op. 31 [13]) K i r m e s l i e d muthet heiter an in ungezwungener Fröhlichkeit. Es ist gar nicht nöthig, dass alle Leute geistreich tiefsinnig und neu sind: Wahr ist besser. Die Melodie ist gut in ihrer Sphäre; das Lied von der Gasse, was Reissmann fürnehmer Bänkelsängerei benamset, erschallt hier ungebunden, nicht genial wie ein ähnlicher Text bei C. M. v. W e b e r, aber einfältig volksgemäss. Nur der Schluss sucht ein gelehrt Gesicht zu machen, und das ist der Humor davon.

(10) Rudolph **Lange** [14]) Op. x giebt 5 Lieder für vollen Ganzchor, recht ansprechend, durchgängig wohllautend, wahrhaft gesungen, auch darin für allzu scharfe Augen löblich, dass die Lieder fortgehend sich steigern an melodischem Werth: nur fällt das letzte merklich ab gegen das vorletzte. Die Texte sind sangmässig — stimmungsvoll, wie die Gelehrten sich ausdrücken — kurz, man freut sich einmal süss Wasser zu graben — doch halt! mache den jungen Unbekannten nicht eitel, bevor er 'n Orden hat: es findet sich hie und da auch ein Fleck auf dem jungfräulichen Gewande, der nach Sterblichkeit riecht. Dem reinen Wohllaut der classischen Vocalität widersprechen einige Stimmgänge, die der Autor selbst übel empfinden wird, wenn er objectiv hört und nach Fort-

---

[11]) Zwei Männerquartette: Nr. 1. Nur keine Sclavenseele! Nr. 2. Neues Hoffen, Gedichte von Henriette Heinze-Berg mit Holländischer Uebersetzung componirt und der geachteten Liedertafel Euterpe in Amsterdam zugeeignet von ihrem Director G. A. Heinze. Op. 50. Amsterdam, Th. J. Roothaan & Cie. 1870. Nr. 335. Folio. Part. fl. 1. 20. 11 S.

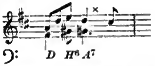
[12]) Morgengruss an Deutschland für Männerchor von E. Hermes. Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser. Part. 4⁰. 5 S. 4 Sgr.

[13]) Kirmeslied. Heiteres Männerquartett von August Horn. Op. 31. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, R. Linnemann. (4052.) 4⁰. Partitur 9 S. Partitur und Stimmen 17½ Ngr. (Gedicht von W. Dunker.)

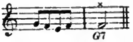
[14]) Fünf Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt und dem Königl. Professor und Musikdirector Julius Stern gewidmet von Rudolph Lange, Seminarlehrer. 2. Heft. Berlin, Verlag von Adolph Stubenrauch. (5.) Partitur und Stimmen 25 Sgr. 4⁰. Part. 14 S.

(1. Die Nacht von Eichendorff. 2. Wasserfahrt von Jacobi. 3. Nachtgesang (2. und 3. Vers von Seminarlehrer Knauth zu Coepenick). 4. Lob des Frühlings von Uhland. 5. Wanderruf von Tieck.)

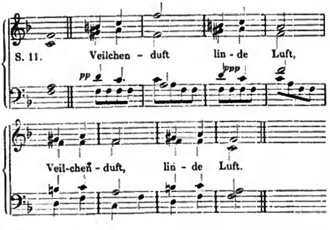
schritt strebt. **Nr. 1** Die N a c h t ist mildfliessend ohne Anstoss gesungen. In **Nr. 2** W a s s e r f a h r t befindet sich aber ein sündiger Fleck S. 5, 2, 2 in der naturwidrigen Auflösung der *diesis*



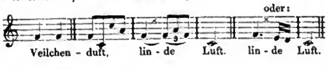
wo der blosse *A*-Dreiklang ohne Septime, ohne unnützes Hinhangen, befriedigend lauten würde, nicht als verfrühete Clausel, weil der hangende Sopran× das Fortsingen genugsam andeutet. Jene Wendung *f g fis* ‖ oder *fis gis g* ‖ — oder wie hier S. 7, 2, 2 *c d des* ‖ war den Altmeistern mit Recht verwerflich, da die Stimme von Natur dahin treibt, jede Diesis (chromatisches Kreuz) aufwärts aufzulösen, jedes (chromatische) *b mol* abwärts. Wenn Bach und Händel diese Regel übertreten, geschieht es im vollstimmigen Instrumentale, wo eine Stimme die andere absichtlich deckt oder verhüllt: solche I l l u s i o n s - V e r h ü l l u n g sfarben zieren nicht dem edlen Menschengesange, der überall P e r s ö n l i c h k e i t trägt und darstellt, wofern er gesund ist und thut was seines Amtes ist. Die Neigung, überall Septimen ohne Noth einzuschwärzen, um ja nicht durch einfache Dreiklänge den Verdacht eines Schlusses zu erregen, ist seit Schumann — der in der Peri hierin ein Uebriges thut — den Jüngeren beliebt geworden, den Futurikern ein gefunden Fressen. Aus ähnlichem Grunde hat auch unser Autor S. 10, 3, 4 den Alt einen S t u p f machen lassen



der den warmen Melodiefluss unliebsam stört, wo *g'* (in G-dur) ganz stimmrecht, klangvoll und der Tonbildlichkeit des Frühlingstages vollkommen angemessen wäre. In demselben Stück, Uhland's F r ü h l i n g, ist ein seltsam neuer Schluss:



dessen Originalität eigenthümlich wohlthut, da sie der vorangegangenen naiv fröhlichen Melodie einen ganz sinnverwandten Abschluss giebt. Zu der sonderbaren Kreuzung der Männerstimmen am Ende, die vollkommen klar und im melodischen Gange richtig begründet erscheint, wünschten wir als Gewürz noch hinzu, dass der Alt am Schlusse statt seines phlegmatisch wiederholten *f'* etwas lebhafter sänge



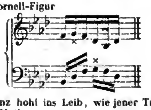
(11) S. **de Lange**, dessen Op. 5 und Op. 10 mit rechtmässig tadelnder Kritik, doch auch verdienter Anerkennung begrüsst ist durch R. S u c c o in diesen Bl. 1871, Sp. 470, 1872 Sp. 638, giebt in seinem Op. 6[15]) wiederum das unselige Heinische Sternenlied »Nachts in der Kajüte«, an dem sich schon mehrere Leute die Hörner abgelaufen. Dennoch ist seine Composition (wenn auch bedingterweise) zu loben, weil sie wirkliche Musik enthält mit fasslicher Tonbildlichkeit. Ungeachtet die Stimme mehr declamirt und dem prächtigen Clavier-Arpeggio mehr untergeordnet ist als uns gut scheint, so bleibt sie doch oben und geht nicht in verrenkten unmenschlichen Intervallen einher; ungeachtet der vielfachen *inganni*, Prolepsen, chromatischen Windungen bleibt doch die Harmonie innerhalb der wohlgeordneten rhythmischen Architektur verständlich und bei der Stange. Scheint uns Einzelnes gewaltthätig überstiegen, Anderes kleinlich malerisch pointirt: so wollen wir der bildsamen Jugend nachsehen, wo sie von zeitgemässen Dünsten angewehet, doch nicht versengt wird. Ist er innerlich warm, wie wir aus den besseren Sätzen schliessen, so wird er auch l e r n e n können, wird Vernunft annehmen und merken, wiefern Vorsicht die Mutter der Tapferkeit sei. Das erste Stück und das letzte sind die besten, unbefangen genialsten. Das z w e i t e »An die blaue Himmelsdecke« hat wiederum jene octavige Koppelung von Oberstimme und Grundbass, die wir oben an B r a n d l als übelangewandte Errungenschaft aus Schubert bezeichnen mussten: schlimm, wenn dergleichen geniale Züge Mode werden! — übrigens ist auch hier der Gesang heil genug, wenn auch in der ersten Hälfte mit den Klapperbeinen etwas lahm. **Nr. 3.** »Aus den Himmelsaugen« klingt mühevoll affectirt. **Nr. 4.** »An die bretterne Schiffswand«, interessant figurirt mit vorwaltendem Cembalo, hat die seltsame Grille, in *B dorio* zu moduliren, d. h. B-moll mit *g* *) — lange weilt es nicht am Ort, bald kommt das nah gelegene Des-dur zum Beistand, danach macht es Diversionen in F-moll u. s. w., landet aber glücklich in *Des* — a dorio in lydium, welches Lydische aber alsbald umkippt in *dor-* oder *aeolium* — seltsam! Ein Aequilibrium der Tonarten ist nicht vorhanden, nur waltet *Des* über. Es liegt ein gewisser Reiz darin, der Folge der Tonarten nachzugehen, da sie bei aller scheinbaren Zügellosigkeit in Rhythmus und Harmonie doch nicht unvernünftig fortschreitet, sondern folgendermaassen:

Nr. 4 S. 3 (U n t e r Marginalzahl S. 11.)
B-moll vorwaltend 6 Takte } *Des* — *B* — F^6_4 — 5 — C♮ — 7 — 9
nach *As* — *Des* 16 Takte } — —

ähnlich der folgende bunt chromatische, aber der Stimme vermöge scharfer Einschnitte von Durklängen wohl erreichbare Embroglio-Satz, der endlich sich wie ermüdet herabsenkt in Cis-moll, um den letzten Theil, nämlich **Nr. 5** »Es träumte mir« in E-dur zu beginnen, dessen erste Hälfte mit starkem Anklang an Schubert doch in eigener selbständiger Weise melodirt, wohl zu Herzen geht. Der endliche Schluss wirbelt wieder zu viel in Clavierigkeit mit schon dagewesener Stimm-

15) »Nachts in der Kajüte«. Ein Liedercyclus von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von S. de L a n g e. Op. 6. Leipzig, Rob. Forberg. — Siehe 1872 d. Ztg. Sp. 269, wo schon eine kurze Besprechung desselben Referenten aufgenommen.

*) Bei der Ritornell-Figur



wird unsereins ganz hohl ins Leib, wie jener Trompeter sagte — ganz tritonisch zu Muthe.

Declamation — tröstlich sind die letzten Takte ausklingend, wenn auch ein *doctor umbraticus* und *magister irrefragabilis* die Final-Clausel (*Des*) — Tonica 5 — $\overset{7}{\underset{2}{\flat 6}}$ — Tonica 5, dergleichen heut in steigendem Curs steht, mit einiger Nasenrümpfung aufnehmen sollte. — Die Gesammtfolge der Tonarten, welche bei Liederkreisen wie Schubert's schöne Müllerin u. s. w. vernünftigerweise wechselbezüglich gedacht und erwartet wird, ist

Nr. 1. Des-dur — 2. F-dur — 3. As-dur — 4. B-dorium (mehr *Des*) — 5. Cis-moll — E-dur

also etwas von Terzfortschritt, den wir mehr unter die hochgespannten ausserordentlichen zählen, gleichwie noch Beethoven that. Wer dergleichen zum täglichen Brot macht, beweist, dass er clavierig zugerichtet und erzogen, den Glauben an die Bedeutung der Natur-Harmonie des Gesanges verloren, und nur noch an Marx und das Hackebrett glaubt. Schubert in seinen älteren, den unvergänglichsten Liedern, hält noch den Unterschied von Natur und Temperatur, daher auch der bedeutsamen Tonartfarben einigermaassen fest; seine späteren Instrumentalien sind von dieser keuschen Schönheit manchmal abgefallen, und haben eben, weil sie geistreich sind, unendlich viel mehr Unheil in verschrobenen Köpfen angerichtet, als die geist- und melodielosen Experimente von Liszt und Compagnie. Chopin zeigt sich auch hier überlegen, unter den Neueren der genialste: darum sind seine harmonischen Gänge mehr naturgemäss, weniger excentrisch und unverständlich, als alles was seine Nachahmer ihm unverstanden abgelauscht haben. — Zu dem langen Excurs, der das Interesse an einer lebendigen Creatur beweist, fügen wir nur noch die Entschuldigung darüber, dass nichts Einzelnes in Notenbeispielen gegeben ist, weil die tonwimmelnden Gebilde im Auszuge ganz unverständlich und nur im Vortrag einer ganzen Cantilene (Nummer) begreiflich sein würden.

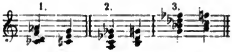
(Fortsetzung folgt.)

Compositionen für Pianoforte

mit und ohne Begleitung von Streichinstrumenten.

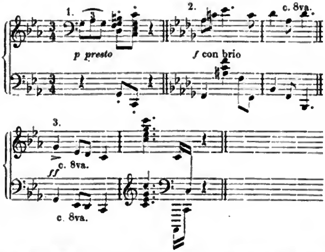
Ein halbes Hundert Novitäten fürs Clavier (einige auch mit Begleitung von einem, resp. mehreren Streichinstrumenten) liegen mir zur Besprechung vor. Es sind sonderbare Machwerke darunter. Das Clavier hat nun schon mal den Vorzug, dass für dasselbe auch Leute als Componisten thätig sind, die ihre Tonstücke sozusagen aus der Tastatur heraus erzeugen, d. h. denen die musikalische Erfindungskraft in den Fingern, nicht in Kopf und Herz sitzt. Derartige Quasimusik macht dann oft einen Eindruck wie die Mahlzeit des Bettlers, der seinen Tisch mit dem Abhub von der Tafel eines Reichen bestellt hat: es sind allerlei Brocken dabei, die eigentlich auf einen anderen, glücklicheren Besitzer hinweisen, aber in Mitten der armseligen Umgebung selbst mehr oder weniger sich gemein machen. Es ist keine erfreuliche Aufgabe, über derlei musikalisches Gebräue zu Gerichte zu sitzen; aber die Recensionsexemplare liegen einmal vor mir: und darum ans Werk! Wer den Teufel will verschlucken u. s. w. — Eine strenge Gruppirung der zahlreichen, sehr verschiedenwerthigen Novitäten schien nicht recht gut durchführbar. Im Grossen und Ganzen ist indessen die Ordnung eingehalten, dass mit dem Schlechtesten begonnen, dann das Mittelgut und endlich das wenige Gediegene in Betrachtung gezogen wird. Und nun an die Arbeit: Mit strenger Unparteilichkeit, aber sine ira et studio! —

Herr Adolf Bösendorfer in Wien*) hat drei Mazurkas von L. Tarnowski¹) veröffentlicht, die zwar nur 90 Nkr. kosten, aber trotzdem sehr rare Dinge enthalten. Der Componist, ein echter Pole, wie die Endsilbe seines Namens beweist, hat auf 11 Folioseiten unwiderleglich bewiesen, dass er ungewöhnliche Kenntnisse in der — italienischen Sprache hat. Seine Ueberschriften allein: »Con molta sensibilitá e poco affettuoso«, »Piangendo con simplicitá« und das mich unermesslich heiter stimmende: »Allegro ma con ironia« zeugen genügend dafür. Die musikalische Begabung des Herrn Tarnowski erscheint nun freilich bedeutend schwächer, am schwächsten aber seine Kenntniss von der musikalischen Rechtschreibung. Schreibarten wie nachfolgende treten bei jeder möglichen Gelegenheit auf:

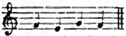


u. s. w.

Nach der Seite hin muss man dem Componisten unbedingt Originalität nachrühmen. Einziges hat er in rhythmischer Beziehung mit den Schlüssen geleistet: diese sollen hier alle drei, und zwar ohne jeden Commentar (sie reden für sich selber) Platz finden:



Das übertrifft doch noch bei Weitem den Liszt'schen Schluss:



, den Dr. Ed. Krüger (in seinem »System der Tonkunst«) als den Aushund von Widernatürlichkeit bezeichnet! —

Ohne alle Excentricität, von der Gattung, die ich »rothbäckige Bauernmusik« nennen möchte, sind die »Drei Polonaisen in D-dur Op. 10 von Johannes Bartz²). Der Herr hat den Rhythmus genommen, eine melodieartige Tonfolge damit gehörig zurecht genagelt, etwas Begleitung

---

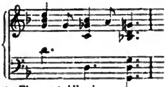
*) Wir bemerken zum Eingange der Besprechungen, dass sämmtliche uns aus dem Verlage von A. Bösendorfer in Wien zugegangene Novitäten an Geschmacklosigkeit in der äusseren Ausstattung kaum übertroffen werden können, dabei an Undeutlichkeit des Stiches sehr leiden. Die Unsitte, Compositionen deutscher Künstler, wie die J. C. Kessler's u. A., mit französischen Titeln herauszugeben, muss auch bei genannter Verlagshandlung gerügt werden. Die Jahreszahl des Erscheinens fehlt fast bei allen uns vorliegenden Werken auch anderer Verleger; eine rühmliche Ausnahme machen hiervon die Firmen J. P. Gotthard in Wien, J. Rieter-Biedermann in Leipzig, vom Jahre 1872 an, und Th. J. Roothaan & Cie. in Amsterdam. *D. Red.*

1) Trois Mazurkas composées pour le Piano par L. Tarnowski. Pr. 15 Ngr. Vienne, Adolf Bösendorfer. (259.) Fol. 11 S.

2) Drei Polonaisen in Ddur für Pianoforte componirt von Johannes Bartz. Op. 10. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann). (4288.) Folio. 11 S. Pr. 17½ Ngr.

beigefügt, und siehe! die drei Polonaisen waren fertig. Man sieht, Herr Bartz ist ein fertiger Componist; wollte Gott, er wäre nun auch schon mit Componiren fertig! —

Ganz anderer Qualität sind zwei Opuscula, welche der Amsterdamer Verleger Th. J. Roothaan von einem sicheren Henri C. von der Finck[3] u. [4]) gedruckt hat. Die Stücke nennen sich: »Capriccio« und »3 Phantasiestücke«. Der Componist ist ohne Zweifel von altem, ruhmreichem Geschlecht, und ich denke, seine musikalischen Unthaten werden keinen sonderlichen Makel auf seine illustre Familie werfen, um so mehr, da kein Mensch ihm wird nachweisen können, dass er mit böser Absicht gefehlt. Herr Henri C. von der Finck's Musik hat absolut nichts »Rothbäckiges« an sich; das wäre ja auch nicht standesgemäss; sie ist blass, grau und spielt ins — Gräuliche. Von melodischer Erfindungskraft zeigen sich einzelne, höchst geringe Spuren; aber der Claviersatz, die Arbeit und vollends die Orthographie ist unsagbar elend. Wie es mit der letzteren steht, möge dieses eine Beispiel statt vieler zeigen:



Dieses »*Ges*« statt »*Fis*« sagt Alles!

3) Drei Phantasie-Stücke für das Pianoforte componirt von Henri C. von der Finck. Op. 9. Amsterdam, Th. J. Roothaan & Cie. 1870. (Nr. 332 Pr. 1 fl. 40.) Folio. 13 S.

4) Capriccio pour Piano par Henri C. von der Finck. Op. 13. Ebds. (ohne Jahreszahl! Nr. 336. Pr. fl. 1.) Folio. 9 S.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** *H. B.* (Singakademie.) Montag den 30. Dec. des vergangenen Jahres führte die Singakademie zwischen ihren üblichen drei Abonnement-Concerten als eine Extragabe Joh. Seb. Bach's grosse Hmoll-Messe unter Martin Blumner's Leitung auf. Das Werk war bekanntlich im vorigen Winter (von 1871—72) mit Fleiss einstudirt worden (vergl. Jahrgang 1872 dieser Zeitung Nr. 1 Sp. 11), und so war es möglich, jetzt in der kurzen Zeit von wenigen Wochen die Musik dem Chore wieder ins Gedächtniss zurückzurufen. Blumner hielt es für seine Pflicht, die Composition diesmal in ihrer ganzen Ausdehnung dem Publikum vorzuführen. Man hatte deshalb nur in dem Chore *Et resurrexit* das Schlussritornell und ferner das erste *Osanna in excelsis* gestrichen. In dieser beinahe vollständigen Gestalt währte die Messe über drei volle Stunden, was für Sänger und Hörer des Guten zu viel war. Die Chöre gingen grösstentheils gut und würden noch wirksamer geklungen haben, wenn nicht einige der lebhafteren Nummern (z. B. das *Gloria in excelsis Deo* und das *Cum sancto spiritu*) durch ein überhastetes Tempo gelitten hätten, ein Fehler, dessen wir schon im vorigen Jahre Erwähnung thun mussten. Die Geschwindigkeit hat ihre Grenze, welche sofort überschritten ist, wenn die Sänger nicht mehr deutlich aussprechen und nicht mehr mit Correctheit die harmonischen und rhythmischen Verhältnisse wiedergeben können, und ferner, wenn die Zuhörenden nicht mehr im Stande sind, dem Gange der Harmonie zu folgen. Andere langsamere Sätze, wie das *Qui tollis peccata mundi* und das *Crucifixus* hatten den entgegengesetzten Fehler und litten an einer Verschleppung des Tempos. In dergleichen Stücken sind Ritardandos nicht am Platze und gerade bei einem langsamen Tempo wirkt die gleichmässige und genaue Eintheilung der Zeit besonders wohlthätig. Soviel über den Chor! — Die Solostimmen waren diesmal sehr gut, zum Theil vortrefflich und besser als im vergangenen Jahre besetzt. Im Sopran sang diesmal Fräul. Preuss, im Alt Frau Amalie Joachim, im Tenor Hr. Geyer (der Domsänger) und im Bass Herr Ad. Schulze (bisher in Hamburg, jetzt Gesanglehrer an der Kgl. Hochschule für Musik). Von den Solisten ist namentlich Frau Joachim mit ganz besonderer Anerkennung hervorzuheben, welche letztere vielleicht die einzige Sängerin sein dürfte, die den Athem besitzt, eine Bach'sche Arie mit Ausdruck und künstlerischer Freiheit vorzutragen; und das will viel sagen, denn Bach's Arien sind alle instrumental erfunden; es ist, als wenn er es absichtlich umgangen hätte, dem Sänger eine passende Gelegenheit zum Athemschöpfen zu bieten. So haben wir z. B. zum ersten Male einen nicht geradezu ungünstigen Eindruck von der Arie »*Agnus Dei*« erhalten, deren Mängel und Schwierigkeiten nur mit Stimm- und Athem-Mitteln, wie sie der Frau Joachim zur Verfügung stehen, überwunden werden können. Das Abwärtssteigen der Stimme in Sequenzen:

ist eine für ein Instrument (Clarinette oder Violine) erfundene Melodie, welcher dann erst später gut oder übel die Worte »*Agnus dei, qui tollis peccata mundi*« ohne Rücksicht auf eine richtige und ausdrucksvolle Declamation untergelegt sind. — Die Ausführung der bei einzelnen Arien vorkommenden obligaten Begleitung einer Solo-Violine hatte Herr Professor Joachim gütigst übernommen. Die Instrumental-Begleitung der Berliner Symphonie-Kapelle war im Ganzen befriedigend.

✱ **Berlin.** Nach einer Notiz in der Voss. Ztg. haben ungenannte Freunde der Schumann'schen Musik ein Capital von 30,000 Thlr. (das man noch zu vergrössern hofft) für eine Schumann-Stiftung zusammengebracht und es in die Hände der Frau Clara Schumann niedergelegt.

✱ **Esslingen.** Der Oratorien-Verein veranstaltete am 17. Dec. v. J. im Museumssaale eine Aufführung. Zum Vortrag gelangten 1. Motette »Jauchzet dem Herrn alle Welt« von *Ch. Fink*, 2. Der 137. Psalm für Sopran mit Clavierbegleitung von *F. Hiller*, 3. Bass-Arie (»Grosser Herr«) und Choral aus dem Weihnachts-Oratorium von *Seb. Bach*, 4. Requiem in C-moll für Chor von *L. Cherubini* (mit Clavierbegleitung).

✱ **Frankfurt a. M.** In der Zeit vom 1. Nov. 1871 bis 31. Octbr. 1872, dem abgelaufenen Theaterjahre wurden im Ganzen 332 Vorstellungen gegeben, welche 137 Opernaufführungen (8 von der italienischen Operngesellschaft des Herrn B. Pollini), sowie 1 musikalische Akademie, 1 Matinée zum Besten des Pensionsfonds der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger und ein Concert des Violinvirtuosen Camillo Sivori umfassen. Es kamen 41 Opern zur Aufführung. Unter Anderen waren Beethoven 8mal, Mozart 9mal, Weber 12mal, Méhul 3mal, Verdi 16mal, Meyerbeer 15mal vertreten.

✱ **Gotha.** Am 20. Decbr. v. J. fand daselbst durch den Musikverein und das verstärkte städtische Orchester unter der Leitung des herzogl. Hofpianisten Hermann Tietz eine Aufführung des »Judas Maccabäus« von *Händel* statt, welche uns in einem Privatberichte als eine recht gelungene geschildert wird. Die Soli waren in den Händen der Frau Weiss und des Frl. Raab aus Gotha und der Herren Hofopernsänger Borchers und Kammersänger v. Milde aus Weimar.

✱ **Hannover.** (Marschner-Denkmal.) Mit dem 1. Nov. v. J. war die Frist abgelaufen, welche das Comité für das Marschner-Denkmal in seinem Concurrenzschreiben den Bewerbern für die Einlieferung ihrer Entwürfe gesetzt hatte. Es gingen an 13 Modelle ein, welche öffentlich ausgestellt wurden, und alle bis auf eins, von Künstlern und Angehörigen der dortigen Provinz herrühren. Von diesen verdienen drei Modelle von dem Celler Künstler Friedrich Hartzer in Berlin unbedingt den Vorzug. Der Künstler hatte schon zu Anfang des vorigen Jahres auf die dortige Kunstausstellung den Entwurf eines Marschner-Denkmals geliefert, welcher allgemeinen Beifall fand. Unterdessen hat er sein Werk noch zu vervollkommnen gewusst. Bei der leichteren Bekleidung der Figur mit nur einem Rocke wirkt die hohe Einfachheit und Natürlichkeit in der Anlage und Behandlung des Ganzen noch eindringlicher; dazu ist es der Ueberarbeitung gelungen, auch den Ausdruck des Gesichts noch lebendiger zu charakterisiren: in seinen Kernpunkten zusammengefasst, in dem Zuge wohlwollenden Sinnes einer idealen und schwungvollen volksthümlichen Natur, interessant gefärbt von dem Anfluge sarkastischer Ironie, spiegelt sich das Wesen von Marschner's Persönlichkeit wie seiner Musik auf das Sprechendste; in der sinnigen Haltung endlich, der vor der Brust erhobenen Rechten, hat es der Künstler meisterhaft verstanden, die gewinnende Macht eines bedeutenden Geistes mit dem Zauber der Anmuth zur Erscheinung zu bringen. Neben dem eben besprochenen Modell hat Hartzer noch zwei andere geliefert, deren eines ebenfalls den Tondichter stehend darstellt, während das andere ihn sitzend gebildet giebt. In dem neuen Standbilde ist der Componist mehr vorherrschend nach der idealen Seite seines Wesens gezeichnet; wie entzückt in Harmonie schwelgend hält er das Haupt mit emporgerichteten Blicken etwas zurückgeneigt, die rechte Hand stützt sich auf das Pult, die linke ist in der gleichen Haltung erhoben wie bei dem ersten Modell die rechte, so dass in diesem Motive das neue insofern selbst einen kleinen Vortheil über jenes besitzt, als es für jeden Standpunkt das

Beschauers das Gesicht der Statue freilässt, während dort allerdings der letztere diesen wenigstens nicht unmittelbar am Fusse des Postaments und von der Mitte desselben aus wird dürfen betrachten wollen. Aber gegenüber dem Werthe, den für uns die an dem früher geschaffenen Werke gerühmte so ungemein glückliche realistische Charakteristik hat, fällt uns jener kleine Mangel so gut wie gar nicht ins Gewicht, um so weniger, als die für die Denkmale übliche Umfriedigung den Betrachter schon von selbst verhindern wird, jenen ungünstigen Standpunkt zu nehmen. — Die sitzende Figur, wie sie den Meister im Schaffen zeigt, die rechte Hand mit dem Stift über dem offenen, halb auf dem Schoosse, halb auf der Lehne des Sessels liegenden Notenbuche, bekundet nicht minder rühmlich Hartzer's künstlerische Auffassung und die Gediegenheit seines Könnens. In allen Theilen der Gestalt ist das Gepräge zwangloser Ruhe, von Geist und Leben getragen. Aber wie uneingeschränkte Anerkennung wir auch dem Werke zollen müssen — wir sind grundsätzlich dieser Behandlungsweise von Denkmälern, die für öffentliche Plätze bestimmt sind, zu wenig geneigt, als dass wir nicht den beiden Standbildern den Vorzug geben sollten. Hartzer hat dem Postamente des Standbildes zwei sitzende ideale weibliche Gestalten zur Seite gegeben, deren eine, die Mandoline im Arm, das Lied, die andere, die Schalmei spielend, die Instrumentalmusik darstellt. Im schönsten Wechselverhältniss stehend bei phantasiereicher Unterschiedlichkeit der Behandlung sind beide Figuren in einem Stile gehalten, der in bewegender Macht die Schule der Antike erkennen lässt. — Von den Arbeiten der Mitbewerber sind nur die Dopmeyer's in Hannover und Donndorf's in Dresden hervorzuheben, die aber den Arbeiten Hartzer's sehr nachstehen.

✻ **Innsbruck.** Das erste Concert des Musik-Vereines am 14. Dec. v. J., unter Direction des Herrn M. Nagiller, gestaltete sich zur Gedächtnissfeier des 25jährigen Todestages von Felix Mendelssohn-Bartholdy; es kamen nur Compositionen dieses Meisters zur Aufführung und zwar Symphonie Nr. 4 in A-dur, Zwei gemischte Chöre (Im Wald, Auf dem See) und Die erste Walpurgisnacht für Solo, Chor und Orchester.

✻ **Mannheim.** [Theater.] Der quiescirte Wiener Burgtheaterdirector A. Wolf, der Nachfolger Laube's und Vorgänger Dingelstedt's, welcher vor fünf Jahren von dem damaligen Generalintendanten Frhrn. von Münch-Bellinghausen (F. Halm) aus Mannheim nach Wien berufen worden war, nicht lange darauf aber Dingelstedt Platz machen musste, hat nun wieder die erledigte Direction des Mannheimer Theaters übernommen. Der seitherige artistische Leiter der letzteren Bühne, Oberregisseur Dr. Werthern ist zum Director des Hoftheaters in Darmstadt ernannt worden.

✻ **München.** Zur Feier des Geburtsfestes Beethoven's führte das Hoftheater am 17. Dec. v. J. seinen zahlreichen Gästen das Festspiel »Die Ruinen von Athen«, wie es Otto Devrient bei Gelegenheit der hundertjährigen Feier des Beethoven'schen Geburtsfestes umgedichtet hat, vor, und das Publikum nahm die Allegorie in dieser Form mit grossem Enthusiasmus hin. Allerdings war das Festspiel reizend schön inscenirt, und Beethoven's unsterbliche Musik fand unter Levi's Direction eine schwungvolle Interpretation. In noch zutreffenderer Weise sprach die Hofbühne ihre grosse Verehrung gegen den Grossmeister deutscher Musik dadurch aus, dass sie hierauf seinen »Fidelio« mit sorgfältigster Vorbereitung zur Aufführung brachte.

✻ **Paris.** Die französische Nationalversammlung hat am 14. Dec. das Budget für Kunst und öffentlichen Unterricht für das kommende Jahr 1873 festgesetzt. Für Subventionen der Theater und des Conservatoriums sind 4,695,000 Frcs. bestimmt, für Subscriptionen auf Werke der Kunst 136,000 Frcs., für Aufmunterungen und Hülfsleistungen 284,000 Frcs. u. s. w.

✻ **Petersburg.** Madame Adeline Patti hat in Petersburg in der »Dinorah« gesungen, und die russische Capitale ist enthusiasmirt. Die Kritik, welche den Enthusiasmus des Publikums zu formuliren und auf ein richtiges Maass zu setzen hätte, ist selber in der höchsten Ekstase. Im Petersburger Journal glaubt der Musik-Referent, nachdem er Himmel und Erde in Bewegung gesetzt hat, um das überschwengliche Lob für die Sängerin aufzutreiben, den richtigen Vergleich gefunden zu haben, wenn er sie mit Paganini in Vergleich oder vielmehr diesem noch um eine starke Kopflänge voraussetzt, da sie nämlich auf einem noch vollkommeneren Instrumente, als der zauberhafte Italiener, nämlich auf der Vox humana mit der unerreichtesten Virtuosität spiele. Dieser Kritiker hat den Topf an das Feuer des allgemeinen Enthusiasmus gestellt, es ist also kein Wunder, dass er, weil er ihn eben nicht abschäumt, überlaufen muss. Unleugbare Thatsache ist, dass Madame Patti mit den friedlichen Waffen des Gesanges die nordische Hauptstadt erobert hat, und dass sie von ihrer Kunstfahrt eine reiche Beute heimbringen wird.

(N. fr. Pr.)

✻ **Prag.** In dem ersten Concert des Conservatoriums am 15. Dec. 1872 kam die H moll-Symphonie für grosses Orchester von Dr. L. Zelénski (neu, Manuscript) unter der Leitung des Componisten zur Aufführung.

✻ **Wien,** 31. Dec. 1872. *F. P.* Die zweite Hälfte des Decembers war nicht so reich mit Concerten gesegnet als die erste, auch fiel wenig vor, was man mit dem Worte »musikalisches Ereigniss« bezeichnen könnte. Ich will daher nur in gedrängter Kürze und in chronologischer Ordnung der wichtigeren Concerte gedenken. Am 15. d. fand das »erste geistliche Concert« des »Cäcilienvereins« in der Altlerchenfelder Kirche (unter dem Dirigenten Jos. Böhm) statt. Dieses Concertunternehmen verdient Beachtung und Anerkennung, da es den Zweck verfolgt, durch gute Musikaufführungen den Geschmack in den niederen Ständen zu veredeln. Der Zutritt steht Jedermann frei, und es ist erfreulich, dass sich bis in die unteren Schichten der Bevölkerung Interesse für die Sache offenbart. Das Programm verdiente volles Lob, da es nur Werke von Kunstwerth aufwies, wie »Dies irae« von *Pitoni*, Psalm von *Clari*, »Salve regina« von *Hauptmann* und mehrere *Bach*'sche Stücke (auch für Orgel). — Am 18. Decbr. gab der Lemberger Pianist *L.* Marek ein (äusserst schwach besuchtes) Concert im kleinen Musikvereinssaale. Er spielte viel Liszt — und das war schlimm. Man sagt, dass er einige Zeit bei dem Clavierheroen studirt hat; mag sein: so viel wurde allgemein über sein Spiel geurtheilt, dass er von der Liszt'schen Schule nicht eben die besseren Seiten vertritt. — Die Florentiner haben diesmal schon nach drei Concerten Wien verlassen; ihre Erntezeit ist hier auch schon vorüber, wenigstens sind ihre materiellen Erfolge im Vergleich zu früher nur mehr sehr bescheiden. An Beifall fehlt es freilich ihren in mancher Hinsicht einzigen Leistungen auch jetzt nicht. Das letzte Concert fand am 19. d. statt und brachte folgende Quartette: *Haydn* in G, *Beethoven* Op. 18 Nr. 8 und *Schubert* Op. 161 in G. Mit dem letzteren erzielten die Künstler für diese Saison den grossartigsten Erfolg: sie spielten es aber auch ganz erstaunlich! — In dem dritten Hellmesberger'schen Quartett (am 21. Dec.) kamen zur Aufführung: Quartett A-moll von *Rob. Volkmann*, Concert in D-dur von *Seb. Bach* für Clavier (Fräul. Joël), Flöte (Doppler), Contrabass (Simandl) und Streichquartett; und Quartett Op. 74 in Es von *Beethoven*. Das hier schon öfter (von Julius Epstein) gespielte Concert von Bach machte auch diesmal wieder ausserordentliche Wirkung, namentlich mit dem prachtvollen ersten Satz. Am Tage darauf veranstaltete die Singakademie unter Weinwurm ihr erstes Concert. Das Programm enthielt nur kleinere Chorwerke; einige davon waren sehr anziehend, wie *Anton Scandellus*' »Auf dich trau' ich« etc., *Leonhard Schröter's* »Weihnachtsliedlein« (1605). Weniger erfreulich war die von Liszt für Solo, Chor, Clavier und Harmonium verbalhornte *Schubert*'sche »Allmacht«. Vielen Erfolg fand Frau Auguste Auspitz-Kolár mit dem Vortrage zweier Sonaten von *Scarlatti* und der A moll-Orgelfuge von *Bach-Liszt*. — Die Akademien zum Besten des »Haydn«-Fonds fanden wie alljährlich am 22. und 23. Dec. in der »Burg«, d. h. im kaiserlichen Schauspielhause statt; aufgeführt wurde die »Schöpfung« an beiden Abenden. Besonderes ist hierüber nicht zu melden. Dagegen rief das vierte philharmonische Concert (am 29.) ganz ausserordentliche Theilnahme wach. Die Nachfrage nach Billets war so ungestüm, dass die »Philharmoniker« sich bewogen sahen, auch für die Generalprobe Karten auszugeben. Die hier verhältnissmässig noch immer sehr selten gehörte »Neunte« hatte neuerdings ihre magnetische Anziehungskraft bewährt. Es giebt eben gar viele Menschen, die sie hören wollen, um — sie doch auch gehört zu haben.

✻ **Wien.** Am 3. Januar fand die erste Aufführung der vielbesprochenen Posse: »Tricoche und Cacolet« von Meilhac und Halévy, deutsch von Karl Treumann, statt. Die Musik zu dieser Posse hat Kapellmeister Suppé componirt.

✻ Auszeichnungen: Die philosophische Facultät der Leipziger Hochschule hat dem ehemals in Dresden lebenden Finanzrath und jetzigen österreichischen Hof- und Ministerialrath Max Maria von Weber in Anbetracht der vielen Verdienste, die sich derselbe durch Abfassung verschiedener auf den Eisenbahnbetrieb bezüglichen Bücher, sowie durch die von ihm verfasste Lebensbeschreibung Karl Maria v. Weber's erworben, die Doctorwürde verliehen.

✻ Gestorben: Zu Hannover am 6. Decbr. der Flötist Christian Heinemeyer (geb. 1796 zu Celle).

Zu Czetneck in Ungarn der ehemalige Opernsänger Anton Babnigg (geb. 10. Nov. 1794 zu Wien).

Zu Treviso der Musiklehrer, Organist und Kirchencomponist Luigi Fontebasso.

ANZEIGER.

[7] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Klavierwerke. Herausgegeben von C. Reinecke. Fünfter Band. **Roth cart.** 1 Thlr. 20 Ngr.
Bischoff, K. J., Op. 40. **Concertstück in Form einer Gesangsscene.** Für Violoncell mit Begleitung des Orchesters. 2 Thlr. 15 Ngr.
Brukenthal, Bertha, Op. 13. **Die Blumen.** Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 7½ Ngr.
Entblätt're nicht die lieben Rosen.
Chopin, F., Op. 37. Nr. 1. **Notturno.** Transcription für Violine mit Begleitung des Pianoforte von A. Wilhelmj. 15 Ngr.
Damm, F., Op. 49. **Ave Maria.** Lied ohne Worte f. Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 51. **Romance Russe.** Impromptu pour Piano. 15 Ngr.
—— Op. 52. **Improvisation brillante** pour le Piano. 20 Ngr.
David, Ferd., Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels. Leichte Stücke aus Werken berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig für Violine und Pianoforte bearbeitet.
Heft 8. Leclair, 1. Allegro. 2. Sarabanda. 3. Allegro. 4. Scherzo. 5. Gavotta. 6. Giga. 1 Thlr. 12½ Ngr.
Fitzenhagen, W., Op. 2. **Erstes Concert.** H moll. Für Violoncell mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr.
—— Dasselbe. Ausgabe mit Begleitung des Pfte. 1 Thlr. 12½ Ngr.
Greith, C., Op. 23. **Der verzauberte Frosch.** Ein Märchen-Lustspiel in 2 Akten für die Jugend von Franz Bonn. Musik für Sopran- und Altstimmen, mit Pianofortebegleitung zu 2 und 4 Händen. 1 Thlr. 7½ Ngr.
—— **Textbuch** hierzu. 5 Ngr.
Hamerik, A., Op. 22. **Nordische Suite** f. Orch. Part. 8. 2 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen. 4 Thlr. 15 Ngr.
Händel, G. F., Concerto grosso Nr. 4 für 4 Violinen, Viola, Violoncello und Basso continuo. Für 2 Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von G. Krug. 1 Thlr.
Henselt, A., Op. 10. **Romance** pour le Piano. Arrangement pour deux Pianos par l'Auteur. 10 Ngr.
Jaell, A., Op. 153. **Deux Morceaux de Salon.** Nr. 1. Une Bluette. Nr. 2. Mélodie Romantique. Pour Piano. 25 Ngr.
Mozart, W. A., Ouverturen für Orchester. Partitur.
Idomeneo. 20 Ngr.
Die Entführung aus dem Serail. 1 Thlr. 10 Ngr.
Perles musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert und Salon.
Nr. 62. **Heller, St., Im Walde.** Charakterstück, Edur, aus Op. 86 Nr. 3. 12½ Ngr.
- 63. —— **Im Walde.** Charakterstück, Asdur, aus Op. 86 Nr. 5. 10 Ngr.
- 64. **Schumann, R., Andante,** Cdur, aus Op. 17. 10 Ngr.
- 65. **Schubert, Fr., Menuet,** H moll, aus Op. 78. 5 Ngr.
Röntgen, Julius, Op. 1. **Sonate** f. Pfte. u. Violine. 1 Thlr. 20 Ngr.
Schubert, Fr., Lieder und Gesänge. Neue revidirte Ausgabe. Achter Band. 25 Lieder verschiedener Dichter. 8. **Roth cartonnirt.** 1 Thlr.
Sipergk, I., 6 Weihnachtslieder von Paul Gerhard, für eine und mehrere Stimmen.
Partitur und Stimmen. 15 Ngr.
Nr. 1. Fröhlich soll mein Herze springen.
- 2. Jesus ist gekommen.
- 3. Wir singen dir Immanuel.
- 4. Schaut, schaut! was ist für Wunder dar?
- 5. Nun still' o' Herz dem Zagen.
- 6. Vom Anfang, da die Welt gemacht.
(- 7. Gott lass dein Heil uns schauen.) (Dichter unbekannt.)
Wagner, R., Brautlied. Chor: »Treulich geführt ziehet dahin« aus der Oper Lohengrin. Klavierauszug und Singstimmen. 17½ Ngr.
Weber, C. M. v., Ouverturen für das Pianoforte zu 4 Händen.
Nr. 9. Zur Ernte-Cantate.
Nr. 10. Abu Hassan.
Nr. 11. Jubel-Ouverture.
} à 7½ Ngr.

[8] **Ein ächtes Andrea Guarnerio-Cello anno 1678 ist für den Preis von 300 Thlr. zu verkaufen. — Gefäll. Offerten befördert sub Chiffre C. M. 100 die Musikalienleihanstalt von R. Spangenberg in Erfurt.**

[9] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Achttaktige Vocalisen
für den ersten Gesangunterricht
in Schule und Haus
nebst einer Anleitung zum Studium derselben
von
Ferd. Sieber.
(**Sechste Folge der Vocalisen.**)

Heft 1. 36 Vocalisen für Sopran. Op. 92. 1 Thlr. Anleitung 20 Ngr. netto.
Heft 2. 36 Vocalisen für Mezzo-Sopran. Op. 93. 1 Thlr. Anleitung 20 Ngr. netto.
Heft 3. 36 Vocalisen für Alt. Op. 94. 1 Thlr. Anleitung 20 Ngr. netto.
Heft 4. 36 Vocalisen für Tenor. Op. 95. 1 Thlr. Anleitung 20 Ngr. netto.
(Heft 5 und 6 sind unter der Presse.)

Drei
zweistimmige Lieder
für
Sopran und Alt
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
Ferd. Sieber.
Op. 100.

Nr. 1. Nachtlied: »Die Erde ruht, der Himmel wacht«, von A. Mahlmann. Pr. 10 Ngr. — Nr. 2. Spurlos: »Schneeflocken schweben, sinken«, von Gaudy. Pr. 10 Ngr. — Nr. 3. Waldnacht: »Schnurre, Schnurre, Misekätzchen«, von H. Kletke. Pr. 12½ Ngr.
Compl. Pr. 1 Thlr.

Neues Werk von Carl Reinecke.
Op. 116. Sonate für Pianoforte u. Violine.
2 Thlr. 7½ Ngr.
[10] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

[11] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ball-Scenen.
Ein Cyklus von Tänzen
für das Pianoforte
componirt von
Constantin Bürgel.
Op. 19.

Nr. 1. **Polonaise** 17½ Ngr. Nr. 2. **Ländler** 10 Ngr. Nr. 3. **Polka** 12½ Ngr. Nr. 4. **Walzer** 12½ Ngr. Nr. 5. **Mazurka** 12½ Ngr. Nr. 6. **Menuett** 10 Ngr. Nr. 7. **Galopp** 17½ Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12. III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 15. Januar 1873. **Nr. 3.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. V. Accidentien und musica ficta (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia (Fortsetzung: Werke von R. Lauterer und Friedrich Graf zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg). Compositionen für Pianoforte mit und ohne Begleitung von Streichinstrumenten (Fortsetzung: Werke von Bertha de Brukenthal, Graf Jos. Wielhorski, Rudolf Weinwurm, Frans Coenen, Albert Thierfelder und Maurice Zweigelt)). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

V.

Accidentien und musica ficta.

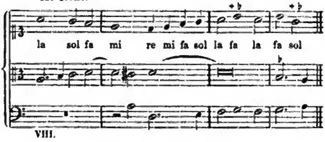
(Fortsetzung.)

Ein jedes Hexachord schliesst nach oben mit der Silbe *la* und zwar im *cantus durus* mit *E*, *e* oder *Ee*. Der nächst höher liegende Ton in der diatonischen Stufenleiter ist *F* oder *f*; es findet also in diesem Falle die Regel keine besondere Anwendung, denn *e* ist entweder nur *mi* oder *la*, also *e–f* schon an sich und stets *mi–fa*.

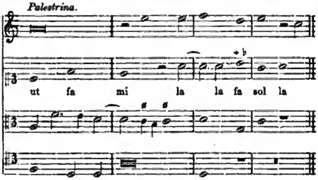
Im *cantus naturalis* hat *a* und *Aa* als höchster Ton des Hexachords die Silbe *la*. Ueberschreitet nun die Modulation stufen- oder sprungweis dieses *a* um einen Ton, so muss dieser *b* oder *Bb* sein, damit bei stufenweisem Fortschritt der Halbton *mi–fa* als *a–b* zur Erscheinung kommt, es muss also ein ♭ eingesetzt und gesungen werden, wenn es auch nicht vorgezeichnet ist.

Der *cantus mollis* schliesst das Hexachord mit *d* und *Dd*; damit diesem der Halbton *fa* folgt, wenn der Gesang um eine Stufe aufwärts das Hexachord in stufenweisem Fortschritt oder in einem Sprunge überschreitet, dann aber wieder zurücksteigt, muss das *e* ebenso ein ♭ erhalten, es muss *es* gesungen werden.

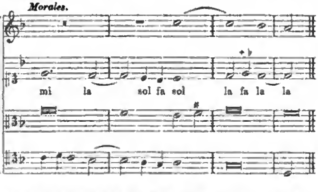
H. Isaak.



Palestrina.



Morales.



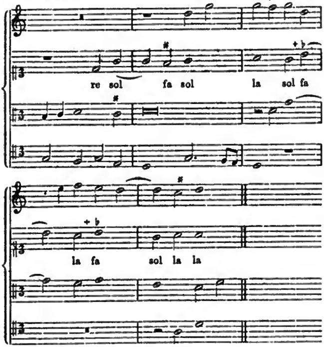
Das erste Beispiel ist aus der Motette des H. Isaak *Ave Sancta Maria* hypojonisch*), das zweite aus der Motette Palestrina's *Magnus Sanctus Paulus* hypodorisch**), das dritte aus dem *Sanctus* der Messe *De beata virgine* hypomixolydisch.

*) Wir beabsichtigen nicht in den vorliegenden Artikeln ein System auszuarbeiten, daher wird es entschuldigt sein, wenn wir hier Ausdrücke gebrauchen, die erst im folgenden Artikel erklärt werden. Sie sind ja schon allgemein bekannt.

**) Im Original steht dieser Satz in den versetzten Schlüsseln: Violin, Mezzosopran, Alt und Baryton, welche von den mit der alten Musik nicht vertrauten Lesern nicht oder nur mühselig verstanden werden. Wenn auch die geübten Musiker durch die von uns hier und in noch folgenden Beispielen angenommene Stellung der Schlüssel unangenehm berührt werden, so wird es ihnen doch weit leichter sich hierein zu finden als jene in die originalen Schlüssel.

Ebenso auch im sprungweisen Fortschritt:

Morales.



Aus dem *Gloria* derselben Messe.

Man muss sich aber wohl hüten, nicht jedes Aufsteigen zum *h* im *cantus durus* oder *e* im *cantus mollis*, wenn darauf die Modulation wieder absteigt, als der gegenwärtigen Regel unterworfen zu betrachten, denn diese findet nur dann statt, wenn die aufsteigende Note *la* ist. Dieses zu erkennen ist aber nicht möglich ohne genaue Kenntniss der Regeln der Solmisation. Wir sind also genöthigt, das Wesentliche derselben hier einzuschalten. Alles was darüber mitgetheilt werden kann, stützt sich auf zwei Regeln:

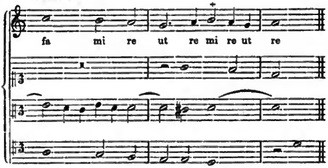
1) Man soll nicht ohne Noth das Hexachord, in dem sich die Melodie bewegt, verlassen, nämlich nur dann, wenn dasselbe nach oben oder nach unten nicht zureicht. In diesem Falle
2) fasse man die Vorzeichnung des Tonstücks ins Auge. Ist nichts vorgezeichnet, so verbinde man das *hexachordum durum* mit dem nächstgelegenen *naturale*, nach oben wie nach unten, oder umgekehrt. Ist aber ein ♭ vorgezeichnet, dann verbindet sich das *molle* mit dem *naturale*.

Zur Verdeutlichung und besseren Orientirung dient folgende Zusammenstellung, welche man, hält man sich das vorstehende Introductorium vor Augen, mit Leichtigkeit lediglich als Consequenz dieser Regel erkennt.

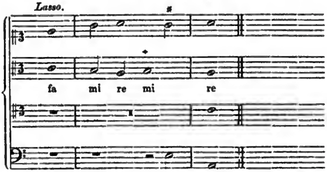
1) *Γ* lässt zwar keine Mutation zu, doch wird es nicht anders möglich sein, als dass man bei Vorzeichnung eines ♭ demselben die Silbe *re* beilegt. *G sol re ut* und *g sol re ut* ist, wenn der Gesang weiter als einen Ton steigt, bei ♭-Vorzeichnung ebenso: *re*, ohne solche: *ut*, ausserdem sowie im Fallen: *sol*.
2) *A re* ebenso bei Vorzeichnung eines ♭: *mi*; *a la mi re* und *Aa la mi re* ist, wenn der Gesang steigt, bei vorgezeichnetem ♭ gleichfalls: *mi*; ohne ♭: *re*; wenn er im ersten Fall mehr als zwei Töne, im zweiten mehr als einen Ton fällt: *la*.
3) ♮, ♭, *Bb* und ♮♮ ist, wenn der Gesang *b mollis* ist, immer: *fa*; ist er ♮ *durus* immer: *mi* ohne Mutation.
4) *C fa ut*, *c sol fa ut* und *Cc sol fa ut*, wenn der Gesang um mehr als eine Terz steigt, so heisst der Ton immer *ut*; wenn er aber fällt, so heisst er bei Vorzeichnung eines ♭: *sol*, ohne ♭: *fa*.
5) *D sol re*, *d* und *Dd la sol re*. Im Steigen von mehr als einem Ton immer: *re*, ausserdem, sowie im Fallen bei Vorzeichnung eines ♭: *la*, ohne solche: *sol*.
6) *E*, *e la mi*, *Ee la*: fällt der Gesang ohne Vorzeichnung um mehr als eine Terz: *la*, ausserdem immer: *mi*.
7) *F* und *f fa ut* bei ♭-Vorzeichnung: *ut*, ohne solche: *fa*; im Fallen immer: *fa*.

Wir kehren nach dieser Digression zu unserer Regel *unica notula ascendente super la semper canendum est fa* zurück und erkennen nun, dass in den beiden Beispielen

Palestrina.

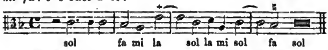


Lasso.

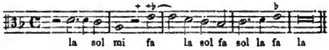


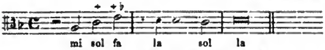
die Regel nicht Anwendung findet, so verlockend auch im ersten Beispiel die damit verbundene dorische Cadenz wäre, mit dem *fa* ein ♭ einzusetzen. Diese Stelle ist aus der Messe *Repleti sunt omnes* im sechsten Ton, ein ganz ähnlicher Fall in der Motette *Magnum hereditatis mysterium* im gemischten fünften und sechsten Ton, das zweite Beispiel aus Lasso's drittem Busspsalm *Ego autem tanquam surdus* phrygisch, giebt ausser dem *mi* noch durch das im Bass stehende *e* zu erkennen, dass hier kein ♭ einzusetzen ist.

Wir haben bereits bemerkt, dass das *fa* auch sprungweise einzusetzen ist, nur darf der Sprung kein ungerechtfertigter sein. Zacconi macht darauf aufmerksam, dass man also die Regel bei einem Sprung in die Quinte nicht anwenden kann, wegen des dadurch erzeugten verbotenen *mi-fa*: *e-b* oder *a-es*:



meint aber, es könnte der Fehler wohl durch eine dazwischen gesetzte Pause oder Terz gehoben werden.

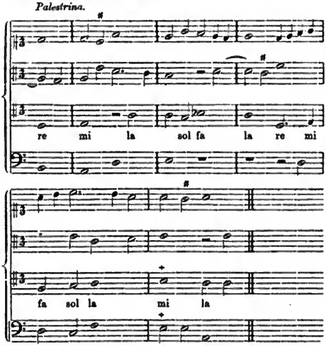




Obwohl wir aus der Praxis kein Beispiel vorzuführen vermögen, welches diesen Satz Zacconi's zu bestätigen oder zu widerlegen vermöchte, so glauben wir doch vom Standpunkte der Theorie aus dagegen eine Einwendung nicht machen zu können, in der Consequenz nämlich des in der Praxis bethätigten Princips, dass auch die Folge zweier gleicher vollkommener Consonanzen in gleicher Bewegung gestattet ist, wenn eine unvollkommene Consonanz oder eine Pause dazwischen gestellt ist (s. den vorigen Artikel IV Nr. 4, Jahrgang 1872 Sp. 253), sodann in Beziehung auf eine Bemerkung des Pietro Aaron, dass eine unvollkommene Quinte leichter zu ertragen sei als der Triton.

Oft wird auch die Anwendung der Regel durch andere Stimmen unmöglich gemacht.

Palestrina.



aus der Motette *Salvator mundi.*

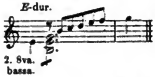
(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

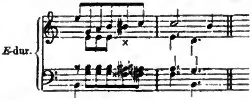
Nova Vocalia.

(Fortsetzung.)

(12) R. **Lauterer** Op. 8 [16]: 6 Lieder zeigen ein sentimentales ingenium mit sanft hinhangender Rührseligkeit und gracieux abandon, dem Einzelnes gelungen ist: über die ganze Figur und Constellation des Individuums wagen wir nach diesem Vorschmack noch kein Urtheil. Nr. 1. Wiedersehen von Caj. Cerri machte uns erst stutzig durch die neckische Verbrüderung altenglischer Bummelaccorde:



mit der zukünfterlichen Stimmenkreuzung 2 Takte später:



nebst anderen Stopfnissen — aber als wir die Sang-Melodie (obgleich durch Accorde verdunkelt, die wie ein Schulexamen der Notentreffung für den Sänger aussehen) dennoch nicht ganz verloren erkannten, versuchten wirs neugierig weiter — und fanden in Nr. 2 einige melodische Anlage, noch unentwickelt, gleichsam als Instinct. Zwar beginnt die Cantilene — nach voraus gesandtem seufzerreich hängendem Ritornell — auch etwas überspannt tritonisch, modulirt dann chromatisch transponirt per tertiam rasch hin und wieder, um sich wiederum am Hängerich einer grosskleingrossen None auszuruhen — S. 2, 7. 2: $A^{9}_{\substack{7\\ \sharp 5\\ 4}}$ zu den Worten »Du — schöne Knospe von Mirza Schaffy — sollst in meinen Armen zur Blume dich entfalten«. — — Höchst nachdenkliche Situation, durch beilaufende Fermata 𝄐 bekräftigt! — — das Uebrige mehr phrasenhaft als ursprünglich, und der Ritornellschluss H^{9}_{7} — E 5 ganz abscheulich — und doch die Hoffnung nicht verloren? Ein einzig Stück ist singbar, ohne lebensgefährliche clavierige Ungeheuerlichkeit: Nr. 4 Christnacht, von dem Dichter R. Prutz mässig gedacht und ausgeführt, ist auch mit Maassen gut gesungen; monoton phrasenhaft in bekannter Rhythmik $\frac{3}{4}$ ◡◡ | —◡◡◡◡ | —◡ (nach J. H. S. Schmidt etwa zu registriren ♪♪ | ♩. ♪♪♪) dient dennoch diese Form als Gehäuse eines leidlichen Gesanges; freilich mit mehr Weltschmerzlichkeit als die frohe Botschaft vom Heil doch verdient hätte, aber es ist ein Fünkchen Leben drin, das man gerettet wünschte, ob es vielleicht dereinst Flamme werde —? Aber wir haben ja nicht zu weissagen, und heben diesen Componisten nur heraus als möglichen Sänger, da es heuer so viel unmögliche giebt.

(13) Friedr. Graf zu **Sayn**-Wittgenstein zeigt in drei Clavierlieder-Heften Op. 5, 7, 9 [17—19] ein leidlich anempfindendes Talent, das sich gemüthlich in modernen Reminiscenzen ergeht, die sich vorzüglich an das allen Dilettanten gefährliche Genus Schubert anlehnen. Einige Sangbarkeit findet sich zwischendurch an gelungeneren Stellen, überwiegend jedoch

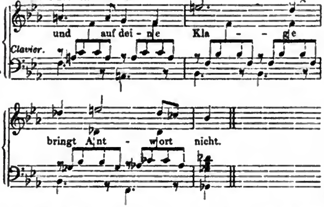
---

16) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Rudolf Lauterer. Wien, Adolf Bösendorfer. (167.) Folio. 22 S.
(1. Wiedersehen von Cajet. Cerri. Für Sopran oder Tenor. 6 S.
2. Neig' schöne Knospe von Mirza Schaffy. Für Sopran oder Tenor.
3. Gern und gerner von Chamisso, für Mezzo-Sopran oder Bariton.
4. Die Christnacht von Rob. Prutz, für Mezzo-Sopran oder Bariton.
5. Frisch gesungen von A. Chamisso, für Mezzo-Sopran oder Bariton. 6. Zur Antwort von A. Chamisso, für Mezzo-Sopran oder Bariton.)

17—19) Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt (von) Friedrich Graf zu Ssyn-Wittgenstein-Berleburg. Wien, Adolf Bösendorfer. Folio. (214. 215. 216.)
Op. 5, für Bariton.
1. Einsamkeit. 2. Der Fichtenbaum. (Heine.) 9 S. Preis 12½ Ngr.
Op. 7, für Sopran oder Tenor.
1. Vergiss mein nicht. 2. Nähe des Geliebten. (Goethe.) 3. Die Eifersucht. 13 S. Pr. 15 Ngr.
Op. 9, für Sopran oder Tenor.
1. Nun alle Schatten dunkeln. (Geibel.) 2. Hab' immer das Meer so lieb gehabt. (Heine.) 3. Begraben tief im Herzen. (Adolf Strodtmann.) 16 S. 15 Ngr.

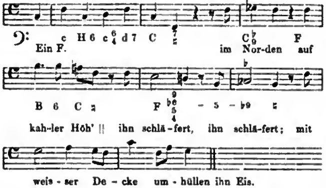
gefährdet die Claviererei den freien Gesang und erniedert den Sänger, wie leider so oft geschieht, zum declamatorischen Interpreten dessen, was das Instrument eigentlich sagt. Op. 5 Nr. 1 »Einsamkeit« beginnt listig und lisztisch mit dem daumsdicken *Fis* 7, um in die »wildverwachsnen Fichten, den rechten Ort für sein schmerzliches Verzichten« einzulaufen. Viel Modulation, triolirte Accordbrüche, im Ganzen concentrische Accordführung, ausser einem Höhen- oder Wendepunkt der monströsesten Willkür und scheusslichen Melodirung S. 5, Z. 1:

Stimme Bariton 8va bassa.



Nr. 2 Eins der besten Lieder von Heine »Ein Fichtenbaum steht einsam« ist arg misshandelt, indem bei der anfangs leidlichen, später höchst willkürlich unrhythmisch daherfahrenden Claviermodulation die Stimme sich jämmerlich geberdet, und gänzlich unmelodisch:

C-moll. Bariton.



In Op. 7 trägt Nr. 1 liebliche Züge in den Clavierfiguren S. 4. 5, auch die Stimme S. 4, 3 hat milden Wohllaut bei den Worten »Und hörst du im wunderhellen Sang« — leider ist das ein bald verwehender Augenblick, wie süsses Lächeln zwischen athemloser Arbeit. Vollends verdreht ist das herrliche Goethische »Ich denke dein« in Nr. 2, nicht sowohl wegen Unsingbarkeit, als durch Flachheit und Phrasenthum neben dem Goldklang jener Worte, auch durch Uebermaass der holzigschweren Accorde (unangenehm auffallend sind drei grobe Druckfehler in den Worten S. 8). Schubert's Betonung derselben Worte ist auch nicht durchaus musterhaft, doch von sicherem Fundament und bewusstklarer Führung. Hat dieser wunderbare Proteus auch zuweilen den rechten Ton verfehlt, z. B. beim König in Thule u. a., so sind dagegen die Perlen seines Gesanges dem Dichter ebenbürtig, ja oft über ihm, sofern ein anderes oder höheres Bild als der nächste Wortverstand hervor gezaubert wird. Von solcher ebenbürtigen und zugleich übertreffenden Tonbildlichkeit ist Goethe's »Der du von dem Himmel bist« in Schubert's Goldmund. — Dieses Schubert'sche Specificum ist so einzig, dass es Beethoven und Mozart nicht hätten besser machen können — und eben deshalb noch weniger irgend ein angeweheter zärtlicher Dilettant. — Nr. 3 desselben Heftes und Opus, ist kindisch Spielwerk in Wort und Ton — richtig wieder ein Lied vom seligen Sternelein.

Aus Op. 9, das sonst von den früheren wenig verschieden, sind nur einige harmonische und modulatorische Abenteuer zu notiren, welche die Schule, der der Autor zugeneigt scheint, deutlicher als anderes kennzeichnen: wenigstens möchte man beim Lesen und Singen von S. 12, 1—13, 1—13, 2 einen der Heroen des Futurum exactum, am liebsten Liszt selber, höflichst ersuchen, das Ding einmal vorzusingen. Wäre nicht Op. 7 Nr. 1 von etwas edlerem Wuchs, man würde die gräfliche Muse mit Stillschweigen übergehen.

(Fortsetzung folgt.)

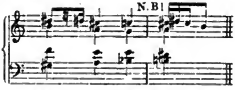
Compositionen für Pianoforte

mit und ohne Begleitung von Streichinstrumenten.

(Fortsetzung.)

Von noch vornehmerer »Abkunft« ist eine »Romanze für Clavier und Cello«[5]). Sie stammt von einer Baronin Bertha von Brukenthal, geb. Baronin von Rosenfeld her und ist als Op. 9 bezeichnet. Ueber dieses Stück lässt sich wenig sagen; es ist ganz honnett gemacht, verräth aber auch nicht in einem Takte, dass die Dame besonderen Beruf zur Componistin habe. Es ist gewiss ein unschuldiges Vergnügen, derartige Musik zu erzeugen, allenfalls auch drucken zu lassen: aber was soll der Kritiker damit anfangen? Er kann doch nicht abwechselnd mit künstlerischen und dann wieder mit dilettantischem Maassstabe messen! —

Ich finde unter den mir vorliegenden Novitäten noch ein Paar »adelige« Compositionen; diese sehen aber ganz anders aus; ich werde daher etwas weiter auf ihre Besprechnng eingehen. Es sind: »Mazurka pathétique« Op. 37[6]) und »Valse-Capriccio« Op. 38[7]) für Piano vom Grafen Jos. Wielhorski. Der Componist ist kein Neuling in der Kunst, das beweisen schon einigermaassen die hohen Opuszahlen; seine Arbeiten sind frei von den Fehlern des naturalistischen Dilettantismus, die Form ist, wenn nicht besonders abgerundet, so doch verständlich und räsonnabel, der Claviersatz nicht ohne Fülle, die rhythmische, melodische und harmonische Gestaltung frei von Auswüchsen. Die Themen sind nicht alltagsmässig, einige haben sogar einen gewissen noblen Zug: mit einem Wort, es sind Stücke, die sich hören, die sich spielen lassen. Zu tadeln wären folgende Stellen:

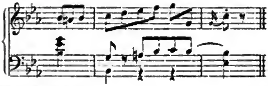


auf Seite 3 der Mazurka und die hässliche Gegenstimme:

5) Romance pour le Violoncello avec accompagnement du Piano composée par la Baronne Bertha de Brukenthal, née Baronne de Rosenfeld. Op. 9. Arrangée pour le Piano seul. Vienne, Adolf Bösendorfer. (204.) Für Piano 10 Ngr. Für Piano und Cello 15 Ngr. Fol. 8 S.

6) Mazurka pathétique pour le Piano composée par le Comte Joseph Wielhorski. Op. 37. Ebds. (100.) Folio. 9 S. Pr. 18 Ngr.

7) Deuxième Valse-capriccio pour le Piano composée par le Comte Joseph Wielhorski. Op. 38. Ebds. (101.) Folio. 9 S. Pr. 18 Ngr.



auf Seite 4 im Walzer. —

Von dem Dirigenten des Wiener Männergesangvereins, Rudolf Weinwurm 8), liegt mir ein Op. 10 vor. Es sind 13 Variationen über ein Originalthema. Das Werk ist dem sehr verdienten früheren Obmanne dieses Vereines, Hrn. Nik. Dumba — unter dessen Präsidentschaft die Enthüllung des schönen vom Vereine errichteten Schubert-Monuments stattfand — gewidmet und bezieht den Kern seines Gehaltes aus den drei musikalischen Buchstaben seines Namens, D-B-A, welche in dieser Weise rhythmisch und melodisch gestaltet sind:

Das Thema ist also nicht von innen heraus erklungen, sondern hat einen aussermusikalischen Ursprung; es ist nur 8 Takte lang und entwickelt sich recht glatt durch mehrfache Wiederholung des Hauptmotivs. Ein Fehler in der melodisch-harmonischen Anlage scheint mir darin zu liegen, dass es ausser am Schluss, auch beim Einschnitt im vierten Takte eine vollständige Cadenz nach der Haupttonart (D-moll) macht, wodurch eine gewisse durch nichts zu verdeckende harmonische Monotonie entstanden ist. Von den Variationen sind einige recht glücklich erfunden, wie Nr. 3, 6 und 11; ein paar sind wohl auch witzig zu nennen: Nr. 7 und 12; dagegen machen aber verschiedene andere einen recht unerquicklichen Eindruck, so die Nummer 4 durch den ungeschickten Claviersatz und eine unleidliche Kakophonie:

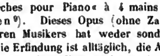
Nr. 5 durch ihr plumpes Wesen. Das Uebelste an dem Stück ist überhaupt der Claviersatz; für den Männerchor versteht Herr Weinwurm ganz anders zu setzen. Der »gelegentliche« Charakter des Opus geht auch daraus hervor, dass der Schluss durch den Wahlspruch des Wiener Männergesang-Vereins gebildet wird. — Wir möchten gelegentlich einmal ein Clavierstück von Weinwurm sehen, welches ohne »Gelegenheit« gemacht.

»Trois Marches pour Piano« à 4 mains composées par Frans Coenen 9). Dieses Opus (ohne Zahl!) eines vermuthlich jüngeren Musikers hat weder sonderliche Vorzüge noch Mängel; die Erfindung ist alltäglich, die Arbeit mehr derb als fein. Aber es ist nichts Ungesundes darin; der Componist drückt sich ganz unbefangen aus, er heuchelt keinen Geist- und Erfindungsreichthum: er giebt eine musikalische Hausmannskost, bei der freilich das Salz ein wenig sparsam verwendet worden ist. Herr Frans Coenen wird sich vielleicht noch verfeinern und vertiefen; die Strasse, welche er wandelt, ist wenigstens keine Sackgasse.

Eine feinere Natur und höhere Bildung verräth ein Op. 6 von Alb. Thierfelder 10), betitelt: »Am Königssee, eine Gebirgs-Idylle in 6 Tonbildern für Piano zu 4 Händen«. Es herrscht in diesen Stücken durchaus eine ansprechende Melodik, die Formen sind klar, der Stimmungscharakter ist oft recht prägnant getroffen. Der Claviersatz ist geschickt, wenn auch freilich der Klangreichthum des Instrumentes nicht eben sonderlich ausgebeutet ist. Im Grossen und Ganzen können wir sagen, dass die Stücke erfreulich auf uns gewirkt haben; mögen sie diesen Erfolg bei vielen Spielern finden! —

Für Clavierspieler, die an einem steifen Handgelenk laboriren, wäre ein »Impromptu« von Maurice Zweigelt 11) höchst förderlich. Dasselbe dürfte auf den Titel »Etüde« Anspruch erheben, wenn es nicht durch einen hübsch klingenden, breit-melodischen Mittelsatz dem Wesen der Etüdenform zuwider handelte. Im Hauptsatze ist das Etüdenmässige jedenfalls zu stark hervortretend, um eine volle Freude an dem Musikstück als solchem aufkommen zu lassen.

8) Thema und Variationen über das Motif



für das Pianoforte componirt von Rudolf Weinwurm. Op. 10. Wien, Adolf Bösendorfer. (206.) Folio. 11 S. 15 Ngr.

9) Trois Marches. Nr. 1. Marcia brillante. Nr. 2. Marcia seria. Nr. 3. Marcia agitata. Pour Piano à quatre mains composées par Frans Coenen. Amsterdam, Th. J. Roothaan & Cie. 1871. (Nr. 342. Pr. fl. 2. 20.) Folio. 21 S.

10) Am Königssee. Eine Gebirgs-Idylle in sechs Tonbildern für Pianoforte zu vier Händen von Albert Thierfelder. Op. 6. Heft I. II. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikhdlg. R. Linnemann, (1257. 1258.) Folio. à 17 S. Pr. à 25 Ngr.
(I. Bei Gewittersturm. Auf Bergeshöh. Einsame Schifferin. In der Schenke. II. Friedliches Thal. Am See.)

11) Impromptu composé pour le Piano par Maurice Zweigelt. Vienne, Adolf Bösendorfer. (267.) Folio. 9 S. Pr. 12½ Ngr.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** *Rs.* *) (Fortsetzung.) Im Berliner Concertleben nehmen unter den Instrumental-Concerten den hervorragendsten Rang unstreitig die Quartett-Soiréen der Herren Professor Joseph Joachim, kgl. Concertmeister de Ahna, Kapellmeister Ed. Rappoldi und Wilh. Müller ein, denen Referent im vorigen Jahre schon theilweise beizuwohnen Gelegenheit hatte. In diesem Jahre bieten, nach meiner Meinung, genannte Herren uns weit vollkommenere Leistungen als im vergangenen. Die echt künstlerische Natur des Führers und Meisters Joachim ist nicht ohne tiefen Einfluss auf seine Mitwirkenden geblieben; seine feinsinnige, einem Tonwerke nach allen Seiten hin vollständig gerechtwerdende Auffassung und Wiedergabe theilte sich auch immer mehr und mehr seinen Quartettgenossen mit, so dass man ohne Uebertreibung behaupten kann, dass hier die Werke der grossen Meister in vollendetster, mustergültigsten Weise zur Darstellung kommen. Daher haben diese Quartett-Soiréen auch eine ausserordentliche Bedeutung für das Kunstleben Berlins; sie wirken auf den Geschmack des Publikums, der durch die rohen und den Geist der Werke ertödtenden Instrumentalleistungen, wie sie hier vom untersten bis obersten Institut (— ich meine unter letzterem die Königl. Symphonie-Kapelle unter Taubert's gemächlicher Leitung —) geboten werden, regenerirend und veredelnd ein. Sie haben auch ein äusserst dankbares und warm empfängliches Publikum; der Saal der Sing-Akademie ist stets bis auf den letzten Platz gefüllt, und fast keine Nummer der Programme ging bis jetzt ohne lebhaften Beifall aus. Vom 19. Oct. v. J. bis 3. Jan. d. J. fanden sechs dieser Quartett-Soiréen statt, die ursprünglich nur auf einen Cyklus von vier Abenden berechnet waren. Auf vielfach ausgesprochenen Wunsch liessen sich die Herren zu einem zweiten Cyklus bestimmen, dessen beide letzten Soiréen uns noch bevorstehen Ende Januars und Anfang Februars. Ich gebe nun den Inhalt der sechs Soiréen an: I. Soirée am 19. Oct. 1872: Quartett in Es-dur von *Mozart* (comp. 1783, Nr. 4 der 6 Jos. Haydn gewidmeten, vergl. Jahn IV, 77 ff.), in F-dur von *Schumann* (Op. 41 Nr. 2, Mendelssohn gewidmet), in C-dur von *Beethoven* (Op. 59 Nr. 3,

*) Unsere eigenen Referate versehen wir, um irrige Meinungen fernzuhalten, mit der Chiffre *M.* Die Red.

dem Grafen von Rasoumoffsky gewidmet); II. Soirée am 31. October 1872: Quartett in D-dur von *Mendelssohn* (Op. 44 Nr. 1), in Cis-moll von *Beethoven* (Op. 131, comp. 1826), in Es-dur von *Haydn* (comp. 1763, Op. 33 Nr. 2, Peters Nr. 71); III. Soirée am 9. Novbr. 1872: Quartett in Es-dur von *Cherubini*, in C-moll von *Beethoven* (Op. 18 Nr. 4, 1801 comp.), Quintett in C-dur von *Franz Schubert* (Op. 163, das zweite Violoncell von Herrn Hausmann gespielt); IV. Soirée am 21. Nov. 1872: Quartett in G-dur von *Haydn* (Op. 17 Nr. 5, Peters Nr. 5, mit dem Adagio in G-moll, worin die erste Violine den recitativischen Klagegesang durchzuführen hat, unübertrefflich schön von Meister Joachim gespielt; es war, nach meiner Meinung, seine herrlichste Leistung in den 6 Soiréen), Quartett in D-moll von *Mozart* (comp. 1783, Nr. 2 der Haydn gewidmeten), in E-moll von *Beethoven* (Op. 59 Nr. 2); V. Soirée am 5. Dec. 1872: Quartett in D-dur von *Beethoven* (Op. 18 Nr. 3, comp. 1801), in A-moll von *Schubert* (Op. 29), Sextett (Nr. 2 in G-dur) von *Brahms* (die zweite Viola vertrat darin Herr Brode, das zweite Violoncell Herr Manecke, beide Eleven der Kgl. Hochschule für Musik); VI. Soirée endlich, mit welcher im neuen Jahre das Concertleben begann, am 3. Januar d. J.: Quartett in G-dur von *Haydn* (Op. 77 Nr. 1, Peters Nr. 13), Quartett in F-dur von *Beethoven* (Op. 135, seinem Freunde Joh. Wolfmayer gewidmet, comp. 1826, mit dem Grave: Der schwer gefasste Entschluss »Muss es sein?« und dem Allegro »Es muss sein!«), Quintett in C-dur von *Mozart* (comp. 1787, in welchem Herr Kapellmeister Rappoldi das Solo der ersten Viola höchst feinsinnig ausführte, die zweite Viola vertrat Herr Brode). Stellt man die 18 vorgeführten Werke nach ihren Meistern zusammen, so haben wir von *Haydn* 3 Quartette, von *Mozart* 2 Quartette und 1 Quintett, von *Beethoven* 6 Quartette und zwar aus den verschiedensten Perioden seines Schaffens, von *Cherubini* 1 Quartett, von *Mendelssohn* 1 Quartett, von *Schumann* 1 Quartett, von *Schubert* 1 Quartett und 1 Quintett, endlich von dem noch lebenden Meister *Brahms* 1 Sextett. Somit wurden also dem Hörer Werke der classischen Meister, der Romantiker und eines Componisten der Jetztzeit vorgeführt; es war für Referenten äusserst interessant, die verschiedene Behandlungsweise des Quartetts bei genannten Meistern zu verfolgen, die er nicht als eine fortschreitende bezeichnen möchte: Haydn ist und bleibt stets hierin das unerreichte Muster. Referent hätte auch statt eines und des anderen der ausgeführten Werke lieber noch zwei bis drei der schönen Haydn'schen gehört, will jedoch diesen Wunsch nur als einen persönlichen betrachtet sehen. Nicht genug dankbar kann man ja für die hohen Genüsse sein, die in diesen Soireen geboten werden.

(Fortsetzung folgt.)

* **Berlin.** Am 2. Januar fand ein Concert zum Besten des Amalienhauses in der Aula des Königl. Wilhelms-Gymnasiums statt, gegeben von Herrn Professor Joachim unter gefälliger Mitwirkung der Frau Amalie Joachim, Fräul. Sophie Olsen, die sich nun dauernd in Berlin als Pianistin und Clavierlehrerin etablirt hat, und des Herrn Kapellmeister Max Bruch. Es wurde unserem Referenten keine Gelegenheit geboten, demselben beizuwohnen, und theilen wir daher nur das Programm mit. Herr Professor Joachim trug vor: Suite für Violine allein von *J. S. Bach* (Präludium, Loure, Menuetten, Gavotte), Concert für Violine von *Max Bruch*, begleitet vom Componisten, und drei ungarische Tänze nach *Brahms*, für Violine bearbeitet von Joachim. Frau Amalie Joachim sang den Liederkreis »An die entfernte Geliebte« von *Beethoven* (— wie uns berichtet wurde, unübertrefflich schön —), ferner Ellens Gesang von *Schubert* und Frühlingsnacht von *Schumann*. Fräul. Olsen spielte die Bülow'sche Bearbeitung (für Clavier allein) des Concertstückes von *C. M. v. Weber*, eine Novellette von *Schumann* und einen Walzer von *Chopin*.

* **Berlin.** Der Componist Elwin Schultz hat die Stelle als Dirigent des Männergesangvereins »Melodie« nach zwölfjähriger Thätigkeit niedergelegt.

* **Bremen.** Zwischen dem regierenden Senat und der Bürgerschaft der freien Stadt Bremen schweben zur Zeit auf Grund der vollen Erkenntniss »der Bedeutung der Musik für die Volksbildung, deren Förderung einer der wichtigsten Staatszwecke und Ehrensache für jeden Culturstaat« ist, höchst wichtige Verhandlungen über folgendes »Regulativ. § 1. Zur Hebung der Musik in der Stadt Bremen wird ein jährlicher fester Staatszuschuss von 12,000 Mark in Budget-Form ausgesetzt. Was von dem zugesicherten Staatszuschuss in dem betreffenden Jahre nicht verausgabt wird, verbleibt der Staatskasse. § 2. Der Staatszuschuss wird der Senatscommission für Schauspiele und Musikaufführungen zur Verfügung gestellt, welche über dessen Verwendung dem Senat einen der Bürgerschaft mitzutheilenden Jahresbericht erstattet. § 3. Die genannte Senatscommission wird sich des technischen Beiraths des städtischen Musikdirectors, des Dirigenten des Stadttheater-Orchesters und eines Mitgliedes des Theater- und Concert-Orchesters, welches der Verein (Musikerwittwen- und Unterstützungskasse) bestimmt, bedienen. § 4. Der Staatszuschuss wird verwandt 1) zur Verbesserung bezw. Verstärkung des Theater- und Concert-Orchesters, namentlich zur Erhöhung der Gehalte der Mitglieder desselben und insonderheit des Bläsercorps und der ersten Mitglieder des Streichquartetts, 2) zur Ausbildung talentvoller hiesiger Musiker für Orchester-Instrumente, 3) zur Hebung des Kirchengesangs, namentlich zu Gratificationen an Lehrer, welche für die gesangliche Ausbildung solcher Schüler und Schülerinnen in den Gemeindeschulen, die an der Einrichtung von Kirchenchören sich betheiligen, mit hervorragendem Erfolge thätig sich erwiesen haben.«

* In **Dordrecht** wurde durch die Maatschappy tot bevordering der toonkunst am 15. Decbr. v. J. neben der Cdur-Messe von *Beethoven* das »Schicksalslied« von *J. Brahms* aufgeführt.

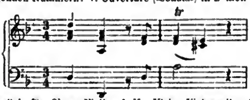
* **Heidelberg.** Das musikalische Leben unserer Stadt verdient der Erwähnung nicht gerade desshalb, weil die eigenen Kräfte das Meiste beitragen zum erfreulichen Gedeihen in der diesjährigen Concertsaison, sondern die Leistungen fremder Künstler erfordern es. Seit Jahren besteht hier unter der Leitung des Universitätsmusikdirector Bock ein Instrumentalverein, gebildet aus Mitgliedern des Stadtorchesters und aus Dilettanten, dem sich ein gemischter Chor anschliesst. Der Verein veranstaltet jeden Winter acht Abonnementconcerte, und so lose ist sein Verband, dass von der Zahl der Abonnenten sein Fortbestehen abhängt. Die Macht der Gewohnheit fast mehr als das musikalische Interesse des Publikums stellte das Zustandekommen der Concerte nicht in Frage bis ein Conflict zwischen Director, dem Gemeinderath und dem Stadtorchester im Winter 1871 beinahe das vorhandene Musikleben zerstörte. Nur geringes Interesse bieten die Einzelheiten des Streites, aber die Folgen sind beklagenswerth. Das alte Stadtorchester wurde abgedankt und ein neues Orchester berufen von kleinerer Zahl und schlechteren Kräften, das nun seine ersten Versuche machte. Symphonien von *Beethoven* Nr. 1 und C-moll kamen zur Aufführung, Gmoll-Symphonie von *Mozart*, Ouvertüren von *Weber* und Anderen. Die Begleitung der Solospieler und Sänger lässt viel zu wünschen übrig und mit Rücksicht auf das Vorhergesagte darf keine strenge Kritik geübt werden. Von den Leistungen des alten Orchesters waren Dirigenten wie Franz Lachner, Reinecke, die eigne Werke hier zur Aufführung brachten, sehr befriedigt. — Zwischen die drei ersten Abonnementconcerte fiel ein Concert von Frau Clara Schumann und Frau Amalie Joachim und ein Beethoven-Abend von Hans v. Bülow. Die Namen der Künstlerinnen genügen um anzudeuten, dass die reinste und höchste Kunstleistung zu erwarten stand und war der Tag des Concertes ein Festtag für Alle, die sich an Musik erfreuen. Dem Concert von Bülow, das kurz vor Weihnachten stattfand, schenkte man weniger Beachtung, obgleich der Künstler im Winter vorher hier glänzenden Erfolg hatte. Vielen genügt es freilich einen Künstler einmal zu hören (»ich kenne nun die Species«, heisst es), aber die Hauptursache des schwachen Besuchs scheint in dem Einerlei des Programms zu suchen. Ein vorbereitender Zeitungsartikel von Herrn Fr. Nohl über die Ideen und den Empfindungsgehalt der Compositionen des Programms mit der Andeutung, dass man in *Beethoven*'scher Musik sogar die Weltseele nach Schopenhauer erkenne, half nichts, der Concertsaal blieb zur Hälfte leer. Das Programm bestand aus folgenden Nummern: Cismoll-Sonate Op. 27 Nr. 2, Variationen über das Thema aus der Eroica, Sonate les Adieux etc., Sonate Op. 110 As-dur, 32 Variationen C-moll, Rondo a capriccio (»Die Wuth über den verlornen Groschen«), Sonata appassionata Op. 57 F-moll. Als Beethovenspieler wird Bülow bekanntlich ebenso leidenschaftlich gerühmt wie getadelt und nannte man es jüngst sogar Anmaassung, zwei Stunden lang Compositionen desselben Meisters vorzutragen und sei er auch Beethoven. Anmaassung wäre dies mit Recht bei vielen Clavierspielern, Bülow aber verdient ein solches Urtheil nicht, denn der Unbefangene erkennt sofort, dass der Künstler die geistige und physische Kraft besitzt, die grosse Aufgabe zu lösen. Die ganze Reihe der Nummern des Programms, von denen einige selten oder nie bisher im Concertsaale gehört wurden, interpretirte der Spieler dem Hörer in einer Weise, dass nicht der Virtuos in den Vordergrund trat, sondern der grösste Beifall im Stillen dem Schöpfer der herrlichen Werke dargebracht wurde. Dürfte im Einzelnen und Kleinen manches verfeinert erscheinen, beim Vortrag war doch die Auffassung im Allgemeinen kühn und gross, in plastischer Klarheit trat die Form zu Tage, und in sich abgeschlossen als neue Schöpfung im Geiste des Urhebers wirkte jedes Tonstück. Man kann diese Concerte als eine Ergänzung der Arbeiten der Biographen betrachten, welche die sichersten Aufschlüsse über Bildungsgang und Lebensschicksale unserer grossen Componisten geben, auch Erklärungen der Werke liefern, aber trotzdem nicht zum vollen Verständniss der künstlerischen Individualität verhelfen können, wenn die Werke selbst nicht gehört und empfunden werden.

* **Paris.** Die werthvolle Musikalien-Sammlung der Sarbonne ist nunmehr von dem Regierungscommissär Vancorbeil übernommen

worden. Die verschiedenen Partituren werden der Bibliothek des Conservatoriums und den Archiven der Oper überwiesen werden. Sobald die Classificirung und Einrichtung bewerkstelligt ist, wird dem Publikum der Besuch und die Benutzung der Archive der neuen Oper gestattet werden.

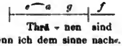
✱ **Schwerin**, 2. Januar. Die zweite Soirée für Salon- und Kammermusik im Saale des Hoftheaters hatte ein ziemlich umfangreiches Programm, welches u. A. ein dreimaliges Zusammenwirken des Frl. Emma Brandes und des Herrn Hofkapellmeisters Schmitt aufwies; wir hörten zunächst *Bach's* Cmoll-Concert für zwei Pianoforte mit Begleitung eines Streichquartetts, welchem die bekannten Variationen für zwei Pianoforte von *Schumann* und, nach hierauf stattgehabtem Vortrage eines interessanten Streichquartetts von *Rubinstein* (E-moll), ein neues, im Hummel'schen Stil gearbeitetes Duo für zwei Pianoforte von *Alois Schmitt* folgte. Ferner spielte unser Violoncellist Herr Kammermusiker Bellmann in der ihm eigenen sauberen Vortragsmanier ein Andante von *Romberg* und Nocturne von *Chopin*. Den Beschluss machte Frl. Brandes mit folgenden Solostücken: a) Novellette von *Schumann*, b) Scherzo (E-moll aus Op. 16) von *Mendelssohn* und Rondo aus der C dur-Sonate von *Weber*, welche ihr Gelegenheit gaben, ihre bereits bestens accreditirte Virtuosität wiederum aufs Neue zu bethätigen. — Schliesslich haben wir zu bemerken, dass die angekündigte Mitwirkung des Frl. v. Csányi wegen plötzlich eingetretener Heiserkeit unterbleiben musste, anstatt einiger Lieder von Schubert, Rob. Franz und Dorn hörten wir somit die vorhin genannten Variationen von *Schumann* und Soli für Violoncello.

✱ **Stuttgart.** Der Verein für classische Kirchenmusik, unter der vortrefflichen Leitung von Imm. Faisst, brachte in seiner Aufführung am 15. Dec. 1872 in der Stiftskirche zum Vortrag als erste Nummer den in der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft Lieferung XXXIV, Psalmen 1. Bd. (1871) zum erstenmal gedruckt vorliegenden Psalm 42 für Chor und Solostimmen mit Orgelbegleitung (ursprünglich mit Begleitung von Orchester und Orgel) von G. Fr. Händel. Es ist Anthem VI B »Sowie der Hirsch nach frischem Wasser schreit« (S. 239 u. f.) daselbst und zwar die zweite Bearbeitung von den drei überlieferten dieses Psalmes, componirt etwa 1719—20, wie Chrysander im Vorwort angieht, und ohne Zweifel für den grösseren Königlichen Kirchenchor bestimmt. Die Composition besteht aus folgenden Nummern: 1. Ouvertüre (»Sonata«) in D-moll 3/4.

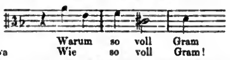


ursprünglich für Oboe, Violine I. II., Viola, Violoncello, Organo, Contrabasso (e Basson), von 52 Takten, sodann 2. Sowie der Hirsch nach frischem Wasser schreit, für fünf Solostimmen und Chor (sechsstimmig). 3. Altsolo »Thränen sind mein täglich Brot«. Wir möchten bei dieser Nummer die kleine Aenderung des Textes empfehlen, die auf dem Stuttgarter Programme sich findet, nämlich statt

zu singen



4. Basssolo »Ach wenn ich dem sinne nach«. 5. »Denn ich hielt zu dem Haufen mich« für Bässe und Tenöre unisono (Canto fermo), welchem der volle Chor mit den Worten »mit dem Ruf des Danks« folgt. 6. Duett für Alt und Tenor »Wie so voll von Gram« (in der Händel-Ausgabe »Warum so«, was uns weniger sangbar bei dieser Stelle scheint:



besser etwa

7. Basssolo und Chor (vierstimmig) »Harre du auf Gott«, Chor Alleluja. — Es ist recht erfreulich, dass Gesangvereine die ihnen von der Händelgesellschaft in diesen Psalmen dargebotenen herrlichen Schätze an kleinen Chorwerken nun auch benutzen, und wir machen alle Chordirigenten auf die drei Psalmen-Bände aufmerksam. Die übrigen Nummern des Programms waren 2) Trio über den Choral »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« für die Orgel von *Joh. Seb. Bach* (erschienen im Jahre 1739), 3) Recitativ und Arie für Sopran aus dem Oratorium »Die Israeliten in der Wüste« von *Carl Phil. Em. Bach* (erschienen 1775), 4) Offertorium »Non nobis Domine« für Chor mit Orgelbegleitung von *Joseph Haydn*, 5) Der 5. Psalm, ein Gebet David's, für eine Tenorstimme mit Orgelbegleitung componirt von *Gust. Rebling*, 6) Siegespsalm, Gedicht von C. Weitbrecht, für siebenstimmigen Chor mit Begleitung von Blechinstrumenten, Pauken und Orgel componirt von *Immanuel Faisst* (Sept. 1870), 7) Chromatische Phantasie und Fuge für die Orgel von *Ludwig Thiele* (gest. 1848 als Organist in Berlin), 8) Hymne für eine Altstimme und Chor (»Lass, o Herr, mich Hülfe finden«) mit Orgelbegleitung von *F. Mendelssohn*. Die Sopransoli wurden von Frl. Adriani, die Altsoli von Frl. Marschalk, die Tenorsoli von Herrn Hauser, die Orgelstücke und Orgelbegleitungen von Herrn Fink ausgeführt. Dass sämmtliche Chöre vortrefflich zum Vortrag kamen, ist bei der Tüchtigkeit des Dirigenten natürlich.

✱ **Torgau.** (Aufführung des Sophokleischen Ajax.) Ueber die Aufführung des Sophokleischen Ajax mit der Musik von *H. Bellermann* am 19. December vergangenen Jahres bringt die Magdeburgische Zeitung vom 25. Dec. folgenden Bericht, den wir hier abdrucken lassen: »Wie in jeder Deutschen Stadt der Gesang und »die Musik ein wesentliches Element nicht blos der Geselligkeit und »Unterhaltung, sondern auch der Bildung ausmacht, so ragt auch »unsere Stadt durch eine ganz besondere Pflege dieser Kunstzweige »hervor. Ausser den vielen sonstigen Gesangvereinen ist es namentlich der aus den Schülern der oberen Gymnasialklassen gebildete »und unter der trefflichen Leitung des Dr. O. Taubert stehende »Gymnasialchor, welcher durch seine wirklich classischen Leistungen »das kunstsinnige Publikum in den alljährlich wiederkehrenden »öffentlichen Aufführungen erfreut. Für diesmal hatte Hr. Dr. Taubert den Sophokleischen Ajax nach der Composition des bekannten Professors *Bellermann* und nach der Uebersetzung von Donner »eingeübt, und musste die am 19. d. M. stattgefundene Aufführung »um so grösseres Interesse erregen, als es das erste Mal war, dass »der Sophokleische Ajax ausserhalb der Mauern Berlins zur Aufführung kam. Es waren denn auch die weiten Räume unseres Rathhaussaales, welcher von der Bürgerschaft bereitwilligst zur Disposition gestellt war, bis auf den letzten Platz gefüllt und man hatte »sich in den allgemein etwas hoch gestellten Erwartungen nicht getäuscht, denn sowohl das Orchester und die aus etwa 70 Sängern »bestehenden Chöre, als auch endlich die einzelnen Personen des »Dramas machten ihre Sachen vortrefflich, namentlich verdienen »rühmend hervorgehoben zu werden die Darsteller der Tekmessa, »des Odysseus und des Ajax. Obgleich nun zwar die Darstellung »nicht in griechischem Costüme und griechischer Sprache stattfand, »so war sie doch vollständig geeignet, dem Zuschauer einen Begriff »vom griechischen Drama zu geben, um so mehr, als wenige Tage »zuvor Herr Gymnasial-Director Haacke einen eingehenden öffentlichen Vortrag über diesen Gegenstand gehalten hatte. Besonderes »Interesse gewann die Aufführung noch dadurch, dass der Componist, Prof. Bellermann, dieselbe mit seiner Gegenwart beehrte.« Wir wollen diesen Zeilen noch hinzufügen, dass ausser dem genannten Professor Bellermann noch die Herren Musikdirector Ludw. Deppe und Dr. Wilhelm Langhans zu uns herübergekommen waren, welche sich ebenfalls in höchst anerkennender Weise über die Ausführung aussprachen. Auf den Wunsch dieser drei Gäste veranstaltete Herr Dr. Taubert mit Genehmigung des Gymnasial-Directors Dr. Haacke Freitag den 20. December Vormittag 11 Uhr in der Stadt-Haupt-Kirche noch eine kleine Aufführung geistlicher Gesänge a capella von *Grell*, *Neithard* u. A. durch den aus 25 Gymnasiasten bestehenden und von der Stadt Torgau remunerirten liturgischen Chor, welche Aufführung ebenfalls Zeugniss von der Trefflichkeit der Taubert'schen Leitung und seinen ernsten musikalischen Bestrebungen ablegte.

✱ [Ein theueres Autograph R. Wagner's.] Dem Correspondenten von und für Deutschland vom 5. Januar wird aus Wiesbaden geschrieben: Richard Wagner verweilte auf seiner Rundreise auch in Wiesbaden einige Tage; daselbst ward er von einem Autographensammler gebeten, unter eine Photographie seine Unterschrift zu setzen; er weigerte sich dessen nicht, präsentirte für dieses Accept aber dem erstaunten Raritätensammler — zwei Patronatsscheine zu 300 Thlr., welche ehrenhalber (?!) auch sofort honorirt wurden.

✱ Gestorben: Zu Brüssel, im traurigen Elend, der einst gefeierte Künstler Deles, der vor 50 Jahren das Entzücken der Besucher des Théâtre de la Monnaie war. In den Tagen seines höchsten Glanzes bezog er monatlich nur eine Gage von 100 Frcs.

Zu London am 15. Dec. v. J. im 60. Lebensjahre der ehemalige Violinvirtuos Henry Blagrove.

Zu Bologna der Componist Giovanni Tadolini.

ANZEIGER.

[12] **Ein ächtes Andrea Guarnerio-Cello anno 1673 ist für den Preis von 300 Thlr. zu verkaufen. — Gefäll. Offerten befördert sub Chiffre C. M. 100 die Musikalienleihanstalt von R. Spangenberg in Erfurt.**

[13] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drei
MAZURKAS
für
Pianoforte
componirt von
HANS SEELING.
Op. 15.
Nachgelassenes Werk.
Pr. 20 Ngr.

Fantasiestück
für
Pianoforte
componirt von
Hans Seeling.
Op. 16.
Nachgelassenes Werk.
Pr. 20 Ngr.

SCHERZO
für
Pianoforte
componirt von
HANS SEELING.
Op. 17.
Nachgelassenes Werk.
Pr. 20 Ngr.

Monatshefte für Musikgeschichte
herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung. 5. Jahrgang. Zu beziehen durch jede Buch- oder Musikalienhandlung. **Preis 2 Thlr.**

[14] Verlag von **M. Bahn** (früher T. Trautwein) in Berlin.
Mitglieds-Anmeldungen direct an Herrn Rob. Eitner in Berlin. Schöneberger-Strasse 25.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur

[15] **Beethoveniana.**
Aufsätze und Mittheilungen
von
Gustav Nottebohm.
Preis 2 Thlr. 10 Ngr.

[16] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Musik
zu einem
Ritter-Ballet
von
L. van Beethoven.
Für Pianoforte übertragen
von
Ferd. Dulcken.
Pr. 1 Thlr.
Componirt 1790 für den Grafen F. von Waldstein.

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig soeben erschienen:

[17] **Das Clavierspiel.**
Brieflicher Unterricht
für das Selbststudium Erwachsener.
Herausgegeben von
Otto Reinsdorf, und **Moritz Vogel,**
Redacteur d. Tonhalle — Musiklehrer u. Componist
in Leipzig.

In Lieferungen von 16 Seiten gross Quart-Format. Preis einer Lieferung
10 Sgr.

Jedes solche Heft liefert das vollständige Unterrichtsmaterial für vier Lectionen, so dass eine Unterrichtsstunde auf nur $2\frac{1}{2}$ Sgr. zu stehen kommt. Heft 1 und 2 liegen zum Versandt bereit.

Mit diesem Werke ist somit Vielen Gelegenheit geboten, **durch eine geringfügige Ausgabe und ohne Lehrer** auf die bequemste und leichteste Weise schnell das nachzuholen, was in früheren Jahren versäumt worden ist. **Erwachsene, welche mit Lust und Liebe** zur Sache diese Hefte anwenden und darin vorgeschriebene nothwendigste Uebungen machen werden, dürften gar bald sich und Andere mit den Resultaten überraschen. Am 1. und 15. jeden Monats erscheint ein ferneres Heft, bis der Cursus bei einem befriedigenden Ziele angelangt ist.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. [385

[18] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sinfonie in Esdur (Nr. IV.)
von
Joseph Haydn.
Partitur $1\frac{1}{3}$ Thlr. Orchesterstimmen $2\frac{1}{2}$ Thlr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5 1/3 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 1/3 Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 22. Januar 1873. **Nr. 4.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. V. Accidentien und musica ficta (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Schriften über Musik [Das Grundgesetz der Stimmbildung für den Kunstgesang von Dr. med. Härtinger]). — Die Aufführung des Sophokleischen »Ajax« mit Musik von H. Bellermann im Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin am 15. Nov. 1872. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

V.

Accidentien und musica ficta.

(Fortsetzung.)

2) Vermeidung verbotener Fortschritte.

Alle alten Theoretiker ohne Ausnahme verbieten mit der allergrössten Bestimmtheit den Gebrauch des Tritons (*f–h, b–e*) und der falschen Quinte (*h–f, e–b*), sei es im Zusammenklang oder in der Tonfolge und letztere zwar nicht blos in unmittelbarer Folge, sei es in einer Stimme oder in verschiedenen, sondern auch wenn einige andere Töne dazwischen gestellt sind, das Ohr aber doch den Eindruck der Dissonanz behält, und man hat sogar die Bezeichnung der Silben *mi–fa* dazu benutzt, bei der Mutation der Hexachorde, die Vermeidung dieser verbotenen Relation zu erleichtern. Vermieden sollen beide Intervalle werden, indem man durch Einsetzen eines ♭ den Triton zur reinen Quarte und die falsche Quinte zur vollkommenen macht. Doch hat die Theorie den Zusammenklang der bezeichneten Töne gestattet, wenn auf den Triton die Sexte, auf die falsche Quinte die Terz in stufenweiser Gegenbewegung folgt. Wie sich aber die Praxis und zwar der grössten Tonmeister zu diesem strengen Verbot verhalten hat, haben wir bereits im vorigen Artikel unter Nr. 10 Sp. 300—303, dann 317 und 318 dargelegt, worauf wir uns hier beziehen können. Die alten Tonlehrer sagen meist: *mi contra fa est diabolus in musica.* Die besten Tonsetzer machen es aber wie die guten Christen, sie verachten den Teufel und fahren wie diese gut dabei. Pietro Aaron macht aber doch einen Unterschied in den beiden genannten Intervallen, indem er folgende drei Stellen aus Josquin's Werken und zwar aus dem dritten *Agnus* der Messe »*Clama ne cesses*«, sodann auf den Worten »*Tu solus altissimus*« und auf den Worten »*et sepultus est*« der Messe »*la sol fa re mi*« anführt:

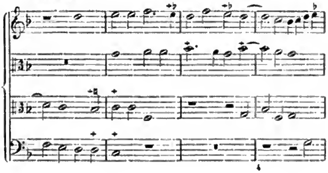
und dazu bemerkt, der Sänger befinde sich hier in der Lage zwischen zwei Uebeln das kleinere zu wählen, denn es sei weniger gefehlt eine falsche Quinte zu setzen, als einen Triton, wonach also Aaron den Triton *f–h* durch Einsetzen eines ♭ zur richtigen Quarte erheben, von dieser aber in die falsche Quinte nach *e* wollte springen lassen. Darüber, ob dem *e* ein ♭ beizusetzen sei und wenn nicht, warum nicht, schweigt derselbe.

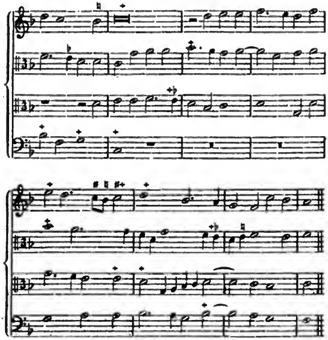
Ein anderes von demselben Verfasser gegebenes Beispiel ist uns dafür lehrreich, welche freie Hand dem Sänger bei dem Einsetzen der Accidentalen gegeben war, wenn von ihm nur das verbotene Intervall vermieden wurde:

Hier bildet die zweite Semibrevis *h* zu der letzten *f* den Triton; dieser könne verbessert werden, sagt er, entweder durch Einsetzen eines ♭ auf die zweite oder eines ♯ auf die letzte Semibrevis, wenn eine Sexte vor der Octave unter der Schlussnote steht; in diesem Falle sei es nicht nöthig, dem *h* ein ♭ beizusetzen, durch welches ♭ überdies ein ganz eigenthümliches Intervall, bestehend aus einem ganzen und zwei halben Tönen (*b–fis*), erzeugt würde. Dass übrigens letzteres im versetzten dorischen Modus wirklich vorkommt, scheint diesen Verfasser nicht zu berühren.

Wir geben nun noch einige Beispiele zur Illustrirung des hier Vorgetragenen:

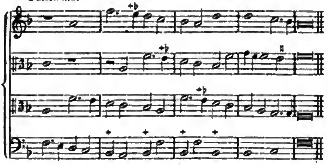
Palestrina.





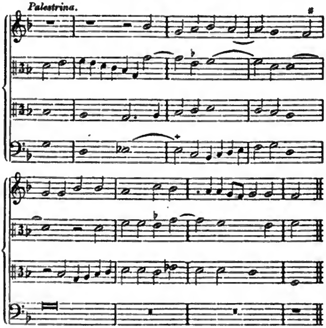
Aus der Motette *Fuit homo missus*. Der Tenor im 4. Takt hat mit dem Bass die grosse Sexte vor der Octave zu singen (s. unten Nr. 4). Im 2. Takt hat der Sopran gegen das folgende *b* im Alt einen Triton, der verbessert werden muss, eine *relatio non harmonica*, im 3. Takt ebenso, desgleichen am Schluss des 4. Takts der Sopran und der Alt im 5. Takte gegen den Bass im 5. Takte. Der Sopran vollzieht im 5. Takte eine Cadenz oder eine grosse Decime vor der Octave (s. unten Nr. 4), der Tenor im 6. Takte eine falsche Quinte gegen den Alt im 7. Takte. Im 9. Takte hat der Sopran gegen den Alt einen, jedoch in der Vorbereitung auf die dorische Cadenz gestatteten Triton (s. unten am Schlusse gegenwärtigen Abschnitts). Im 11. Takte Triton und falsche Quinte des Alts zuerst gegen den Bass, dann gegen den Sopran, beidemal in vollkommen gestatteter Form.

Palestrina.

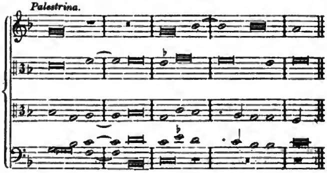


Aus dem Hymnus *En gratulemur hodie*. Das im Bass eintretende und noch im ersten Takte vom Tenor in der Octave beantwortete Thema hat in der zweiten Note *e*, welches *e* sich in den folgenden Eintritten desselben Themas zur Vermeidung des Tritons und der falschen Quinte in *es* verwandelt, wofür die Fuge kein Hinderniss darbietet.

Palestrina.



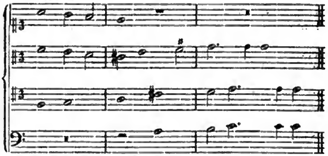
Palestrina.



Aus dem Hymnus *Jesu corona virginum*. Das *es* im zweiten Takte des Basses ist das *fa super la* und hätte, wäre auch das ♭ nicht beigesetzt worden, doch gesungen werden müssen. Dieses *es* zieht zur Vermeidung der *relatio non harmonica* das *es* im 3. Takte des Alts nach sich, ausserdem wäre es auch die kleine Decime vor der Duodecime (Terz vor der Quint) des Basses in der Gegenbewegung (s. unten Nr. 4). Das *es* im 6. Takte des Alts is aus doppeltem Grunde nothwendig, einmal zur Vermeidung der falschen Quinte gegen den Sopran und wegen des *fa super la* im Tenor.

Der zweite Satz ist aus demselben Hymnus. Das *es* im 3. Takte des zweiten Tenors ist *fa super la*, dieses zieht das *es* im zweiten Sopran nach sich.

Palestrina.



Aus der Motette *Super flumina Babylon*. Das *f* im 2. Takte des Alts würde gegen das vom Componisten im Tenor ein-

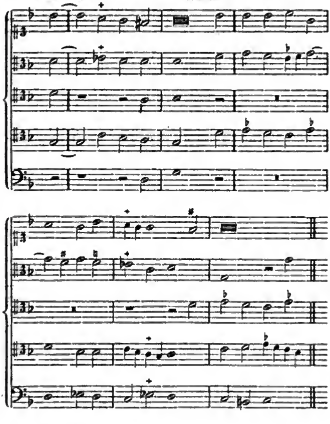
gesetzte *cis* eine verminderte Quarte erzeugen, die durch Erhöhung zur reinen Quarte gemacht werden muss.

Wir können hier nicht umhin, auf eine ganz besonders auffallende Erscheinung aufmerksam zu machen, auf sehr häufig selbst bei den grössten Meistern, am meisten bei Palestrina, dann Lasso, Morales u. A. vorkommende Fälle, welche demungeachtet im directesten Widerspruche mit den Verboten aller alten Tonlehrer ohne Ausnahme stehen und, soviel wir wahrzunehmen Gelegenheit hatten, doch, — vielleicht gerade eben darum — von keinem derselben auch nur berührt werden. Es mag vielleicht der Grund hiervon darin liegen, dass die bedeutendsten Tonlehrer nur die Werke der älteren Periode bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts im Auge hatten (von Zarlino z. B. werden die zwei ersten der gedachten grossen Meister gar nicht genannt) während die erwähnten Fälle in dieser älteren Periode selten vorkommen.

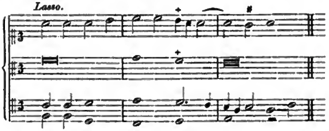
In der Vorbereitung auf eine Cadenz in *D*, *G* (im weichen) oder *A* (im harten und natürlichen Gesange) wird die kleine Sexte dieser Töne mit der Secunde oder None des Cadenzschlusstons in Verbindung gebracht, auch, wo die kleine Sexte nicht vorhanden ist, dieselbe durch Einsetzen eines ♭ oder durch die Regel *fa super la* klein gemacht und damit jedesmal ein Triton oder eine falsche Quinte erzeugt, doch wird es hin und wieder möglich, mit immerhin gewaltsamer, im Allgemeinen unzulässiger Verschränkung chromatischer Intervallo (*es d cis*, oder *b a gis*), den verbotenen Ton zu entfernen (s. indess unten am Schlusse des 3. Abschnitts).

Bei den Cadenzen in *C*, *E* und *F* ist das nicht möglich, weil zu *C* und *F* eine kleine Sexte im alten System nicht ohne accidentelle Erniedrigung möglich ist, bei *E* aber die kleine Secunde zur kleinen Sexte keine unharmonische Relation erzeugt.

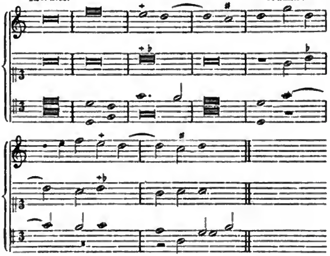
Palestrina. sodann:



Lasso.



Morales. sodann:



Die beiden ersten, im Original nur durch wenige Takte getrennten Sätze von Palestrina sind aus dessen 5stimmigem Offertorium zur *Missa de Defunctis.* Der folgende Satz Lasso's ist aus dessen 5stimmigem erstem Busspsalm *Exaudivit.* Die beiden Sätze von Morales endlich sind, auch wieder nur durch wenige Takte getrennt, aus dessen *Missa de beata virgine.* Bei dem zweiten Satze des Morales könnte man etwa den Zweifel erheben wollen, ob der Tenor nicht am Schlusse *es* statt *e* singen soll, womit dann natürlich die Erhöhung des *c* im Sopran wegfiele, indem sichs hier von einer sogenannten phrygischen Cadenz handle. Allein abgesehen, dass hierfür ein nöthigender Grund nicht vorliegt, weil es sich eben hier von der die Cadenz vorbereitenden falschen Quinte gegen das vorgehende *b* im Alt handelt, so stünde immer noch das *a* im Basse entgegen, welches Morales ganz gewiss nicht so, wie es steht, zu dem *es* des Tenors gesetzt haben würde. Im Uebrigen erklärt sich Alles von selbst.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Schriften über Musik.

Das Grundgesetz der Stimmbildung für den Kunstgesang. Versuch einer gemeinfasslichen Darstellung der Vorgänge und des Verhaltens des Singenden bei der Tongebung von Dr. med. **M. Haertinger**, pens. k. Hofsänger, ehemaligen ersten Tenor der k. Oper, Lehrer an der k. Musikschule zu München. Mainz, bei Schott's Söhnen. 1872.

L. v. St. Es ist in diesen Blättern schon früher bei ähnlichem Anlasse darauf hingewiesen worden, dass der Mangel an frischen, gutgeschulten Stimmen in Oper und Concert der Gegenstand allgemeiner Klage geworden, sowie dass die Gesangskunst an dem Punkte angelangt ist, wo der einzige Trost (?)

übrig bleibt: »schlechter kann es nicht mehr werden!« Ebenso ist bereits hervorgehoben worden, dass über die Ursachen dieser Erscheinung kein Zweifel bestehe, und dass hauptsächlich die grossen Opern im Vereine mit einer ausgearteten Gesangsmethode den Anstoss dazu gegeben haben, die Singstimme zur Rivalin des Orchesters zu machen, ihren Sitz aus der Kehle in die Lunge zu verlegen, in diese hinein und nicht aus ihr heraus zu schaffen: es wurde mit einem Worte angedeutet, dass jene Factoren den Boden ebnen sollten, auf welchem die Zukunftsmusik den letzten Streich führen konnte gegen Alles, was Gesangskunst heisst. Wie ist da zu helfen? was dagegen zu thun? lauten die Fragen des Musikers, der es ehrlich meint mit seiner Kunst. Nach der Ansicht aller Sachverständigen vor Allem durch eine auf natürlichen und richtigen Principien beruhende Stimmbildungsmethode, lautet die Antwort. Es ist unglaublich, wie viele Stimmen zum Opfer fallen der bodenlosen Unwissenheit und Rohheit von Kapellmeistern, Componisten, Instrumentalisten, ausgesungenen Sängern und selbst Dilettanten, die sich für Lehrer des Kunstgesanges ausgeben.

In hohem Grade erfreulich ist es daher, einmal einen Mann zu treffen, dessen Bildungsgang und specielle Befähigung Garantien für den Besitz jener Methode bieten, schätzbar und nutzbringend, wenn dieser Mann die Grundzüge seiner praktisch erprobten Methode in allgemein fasslicher und zugänglicher Form der Oeffentlichkeit übergiebt. Wenn irgend Jemand durch ein glückliches Zusammentreffen verschiedener persönlicher Eigenschaften zur Lösung einer solchen Aufgabe von vornherein als vorzugsweise befähigt erachtet werden kann, so muss dies von dem Verfasser der obengenannten Schrift gelten.

Härtinger studirte ursprünglich die Heilkunde und wurde in den dreissiger Jahren mit Auszeichnung zum Doctor der Medizin promovirt. Im Besitze einer Tenorstimme von seltener Schönheit wandte er sich unter des unvergesslichen Sängers Bayer Leitung der Gesangskunst und der Bühne mit solchem Erfolge zu, dass er in den Jahren 1842 bis 1850 unter den Tenoren Deutschlands ausser Tichatschek keinen anderen ebenbürtigen Rivalen hatte. Ursprünglich an der Oper zu Mannheim engagirt, kam er später an die k. Hofbühne zu München und gastirte wiederholt in Berlin, Hamburg und an mehreren anderen Bühnen mit ausserordentlichem Erfolge; nicht minder wirkte er als Solotenor in Oratorien bei den Musikfesten in Mainz im Jahre 1842 und in Aachen im Jahre 1846 in ausgezeichneter Weise mit. Wer von den Opernbesuchern jener Zeit an den genannten Orten erinnerte sich nicht mit wahrem Entzücken der sowohl in Ansehung des Gesanges als auch der Darstellung mustergültigen Vorführung eines »Othello«, »Robert«, »Raoul«, »Masaniello«, »Eleazar«, »Florestan«, »Lusignan« und vieler anderen Partien durch Härtinger?

Nach seinem Abgange von der Bühne widmete sich Härtinger ganz der Theorie und Lehre des Gesanges und ist zur Zeit an der k. Musikschule zu München mit einer Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit thätig, welche allerdings zur höchsten Vollendung zu führen geeignet ist, aber auch an die Schüler die Anforderung eines eisernen Fleisses und jahrelanger Ausdauer stellt, wenn jenes Ziel wirklich erreicht werden soll.

Durch medizinische und physiologische Studien mit der Structur der beim Singen betheiligten Organe und den Bedingungen ihrer entsprechenden Entwicklung vertraut, als vieljähriger und routinirter Sänger im Besitze einer reichen Erfahrung und bekannt mit allen praktischen Mitteln zur Ausbildung und Verwerthung einer schönen Stimme kann wohl kaum bei irgend einem andern mehr als bei Härtinger die volle Befähigung zur Feststellung der Regeln einer erfolgreichen Stimmbildungs-Methode vorausgesetzt werden.

Das vorliegende Werkchen — kein Handbuch, sondern ein kurzer Leitfaden, um Lehrer und Schüler auf den rechten Weg zu führen und auf demselben zu erhalten — rechtfertigt vollständig diese Voraussetzung. In demselben werden in anschaulichster Weise die bei dem Processe der Tonbildung betheiligten Organe, und die zweckmässigste Art, sie beim Singen zur Erzeugung eines schönen Tones in Thätigkeit zu setzen, beschrieben; auf die hierbei mehrentheils vorkommenden Fehler wird ausführlich unter Angabe der dagegen anzuwendenden Mittel aufmerksam gemacht und dabei das richtige Ansingen des Tones, sowie dessen demselben nachfolgend zu bewirkende Weiterbildung dargestellt. Die verschiedenen Stimmregister, die Art und Weise ihres Gebrauches, ihrer Verbindung und Ausgleichung werden eingehend geschildert und mit grosser Sachkenntniss in das Verständniss sehr erleichternden, mitunter bildlichen Ausdrücken die Art wie die Aufeinanderfolge der Tonstudien, das wichtige Capitel der Vocalisation und Aussprache behandelt, nicht minder die einzelnen Vortrags-Gattungen, das *messa di voce, legato, portamento* etc., die correcte Hervorbringung der einzelnen Vocale und Consonanten auseinander gesetzt und zum Schlusse noch die den Kunstgesang bei jedem Individuum bedingenden allgemeinen Anlagen, deren entsprechende Entwicklung und die hierbei mitwirkenden Hülfsmittel gewürdigt.

Wir wollen daher nicht unterlassen, alle Freunde, Meister und Jünger der Gesangskunst auf dieses Werkchen, das auf dem Umfange von nur 85 Seiten eine Fülle schätzbaren Materials für den Gesangsunterricht und neue Winke zu dessen Förderung enthält, angelegentlichst aufmerksam zu machen.

München, Januar 1873.

Die Aufführung des Sophokleischen „Ajax"
mit Musik von H. Bellermann im Gymnasium zum grauen Kloster in Berlin
am 15. November 1872.

Das Gymnasium zum grauen Kloster geniesst nicht blos durch die Ehrwürdigkeit seines Alters — denn es ist das älteste Gymnasium der Mark Brandenburg — sondern mehr noch durch den auf demselben herrschenden Geist wissenschaftlicher und humaner Bildung eines wohlverdienten Rufes: ja man darf behaupten, dass es in Folge der gegenseitigen Durchdringung von Bildung und Geschmack, welche sich in dem ganzen geistigen Leben der in Rede stehenden Anstalt offenbart, ziemlich ein Unicum genannt werden kann unter den höheren Bildungsanstalten der neueren Zeit, bei denen im Allgemeinen das Streben nach gründlicher Wissenschaftlichkeit gegen jenes, welches das Leben auch mit dem schönen Schein zu umgeben trachtet, die Oberhand behauptet. Der Verfasser dieser Zeilen — der übrigens selbst nicht Klosteraner ist — setzt ein gut Theil dieser gerühmten Eigenschaft des »Klostergeistes« auf Kosten eines Lehrgegenstandes, der auf dem Kloster seit langer Zeit sich einer hervorragenden Pflege erfreut hat, wiewohl derselbe nicht zu den speciell wissenschaftlichen gehört: ich meine den Gesangunterricht. Schon Sigismund Streit, der bedeutendste unter den Wohlthätern des Klosters, bekundete die Achtung für diese Disciplin in besonderen Bestimmungen zu ihren Gunsten, und der Geist, der sich in jenen Bestimmungen kundgiebt, lange Zeit nur unter den Trümmern des, wie es die ganze Zeitrichtung mit sich brachte, verfallenden gesanglichen Lebens fortwuchernd, hat herrliche Blüthen entwickelt und Früchte getragen, nachdem Männer wie E. Fischer und Friedrich Bellermann (Vater), Ersterer als Lehrer, Letzterer späterhin als Director des Gymnasiums in richtiger Erkenntniss des bedeutsamen Einflusses dieser Disciplin auf die geistige Ausbildung des Schülers, die Verborgene ans Licht

zogen und ihr mit rastlosem Eifer diejenige Weihe zu geben bedacht waren, ohne welche sie allerdings jenen Einfluss zu erlangen nimmermehr im Stande ist. Zeugniss aber davon, dass jener Einfluss auch jetzt noch auf dem Kloster fortbesteht, legte die Aufführung des Ajax des Sophokles und zwar in glänzendster Weise ab. Dieselbe fand statt vor einem eingeladenen aus den Koryphäen der Kunst und Wissenschaft bestehenden Publikum — auch der Unterrichtsminister Excellenz Dr. Falk war zugegen, — und wurde ausgeführt auf einer improvisirten Bühne in der Aula des Gymnasiums von Schülern der Anstalt in griechischer Sprache und desgleichen Costümen, welche letztere von der General-Intendanz der königl. Schauspiele bereitwilligst zur Verfügung gestellt worden waren.

Die Musik der Chöre und Melodramen, sowie die Ouvertüre, componirt vom Prof. Heinr. Bellermann, dem gegenwärtigen Gesanglehrer der Anstalt, unter dessen Direction die Aufführung erfolgte, zeichnet sich durch grosse Frische und Lebendigkeit aus. In der rhythmischen Behandlung der verschiedenen Metren offenbart der Componist eine grosse Gewandtheit. In dieser Hinsicht ist besonders die meisterliche Behandlung des anapästischen Metrums hervorzuheben (der Chor Ἔφριξ' ἔρωτι). Aber auch die langsamen Maasse sind oft nicht minder gelungen musikalisch wiedergegeben, so besonders der schöne Schlusschor: Ἦ πολλὰ βροτοῖς ἔστιν ἰδοῦσιν γνῶναι. Auch melodisch entbehrt die Musik nicht des Schwunges und der Anmuth. Gegen die zum Oedipus, der gleichfalls von Bellermann componirt, vor einiger Zeit zur Aufführung kam, steht sie allerdings einigermaassen zurück an einem gewissen Maasshalten im Gebrauche der musikalischen Mittel. Nicht allein dass die Instrumente, besonders die blasenden, etwas überreich bedacht sind im Verhältniss zum Chore, den sie doch nur begleiten, nicht mit ihm wetteifern sollen, sondern auch die Chöre selbst schweifen in Modulation harmonisch und melodisch weiter aus, als dies bei dem Oedipus der Fall ist. So ist denn der Eindruck, den die Musik des Oedipus gegenüber der des Ajax macht, der einer grösseren Reife, wogegen aber letztere sich allerdings des Vorzugs einer grösseren Frische erfreut. Letzteres war auch der Grund, weswegen der Ajax einen merkbar lebhafteren Eindruck hinterliess, als es bei dem Oedipus der Fall gewesen. Ich kann hier nicht unterlassen eine principielle Frage zu berühren. Nach den neuesten geschichtlichen Forschungen steht es wohl beinahe unumstösslich fest, dass die Griechen, wie überhaupt das ganze Alterthum eine Mehrstimmigkeit in unserem Sinne nicht kannten. Selbst die Begleitung mit den Kitharen (oder Flöten) geschah im Einklange, was bei dem geringen Umfange, den die antiken griechischen Melodien zweifellos hatten, trotz der beschränkten Saitenzahl der Kitharen wohl möglich war.

Dieser Einstimmigkeit hat Heinrich Bellermann insofern Rechnung getragen, als er seine Chöre (natürlich nur Männerchöre) gleichfalls meistentheils einstimmig singen lässt. Besonders bei den mehr recitativischen lässt er zumeist nur beim Abschluss eines melodischen Gedankens, bei der Cadenz, den Unisonus zu drei- oder vierstimmigen Accorden sich ausbreiten. Mehr lyrische Stellen beginnt er wohl auch mehrstimmig, wiewohl er häufig auch hier zum Unisono zurückkehrt. Hier möchte der Einwand erlaubt sein, ob jener Wechsel zweier verschiedener Compositionsarten, wie der Ein- und Mehrstimmigkeit, nicht besser wegfiele. Unsere heutige Musik kennt eine eigentliche einstimmige Musik allerdings beinahe gar nicht. Auch wo Bellermann seinen Chor einstimmig singen lässt, begleitet das Orchester doch symphonisch, d. h. in mehrstimmigen Accord- und selbst Melodie-Verbindungen. Aber immerhin ist doch der Chor die Hauptsache, und Bellermann selbst wird es am wenigsten einfallen, das (blos begleitende) Orchester als ein Substitut für die fehlende Mehrstimmigkeit des Chores ansehen zu wollen. Ich bin darin völlig sicher, dass er, ebenso wie ich, denkt: was das Orchester vermag, vermag der Chor, wenn auch mit anderen Mitteln und in anderer Weise, mindestens eben so gut, ja noch viel besser, da jenem, dem Orchester, ja das allbelebende Wort mangelt. So dürfen wir also hier nicht ohne Grund das Orchester ganz ausser Spiel lassen und uns nur an die Behandlungsart des Chores halten. Mehrstimmigkeit und Einstimmigkeit sind aber zwei in sich so verschiedene Compositionsweisen, dass sie nicht wohl mit einander vermischt werden können. Das Zusammenfassen der Stimmen zum Einklange nach einem mehrstimmigen Satze bedeutet ein Herabsteigen aus einer höheren Sphäre in eine niedere, während andererseits das willkürliche Ausbreiten eines Einklangs zur Mehrstimmigkeit der eigentlichen Idee derselben widerspricht. Die heutige Musik wendet eine (chorische) Einstimmigkeit bekanntlich nur selten — wenigstens im Verhältniss zur Mehrstimmigkeit — an, und sie thut es häufig gerade in der verkehrten Weise, indem durch ein plötzliches Zusammenfassen aller Stimmen zum Unisono ein höherer Effect erzielt werden soll, z. B. zum Schlusse eines Tonstücks. In der Zeit der Blüthe des mehrstimmigen Gesanges verfuhr man gerade umgekehrt: zum Schluss, als weitere Steigerung, vervielfältigte man die Stimmenzahl: waren die ersten Sätze vierstimmig, so traten im letzten Abschnitte fünf oder sechs Stimmen auf, und diese Art der Steigerung ist wohl für die Mehrstimmigkeit das Natürliche. Den erbärmlichsten Eindruck in dieser Beziehung machen jene Duetten, wie man sie in manchen neueren Opern hat, wo die meist schon sehr jämmerliche in Terzen und Sexten einherschreitende Zweistimmigkeit da, wo die Composition auf den Gipfel der Leidenschaft sich erhebt oder doch erheben soll, plötzlich in blanken Octaven sich Luft macht: nicht mehr Zwei-, sondern Einstimmigkeit, indem beide Stimmen das Gleiche, nur um eine Octave von einander getrennt, singen. Der Eindruck ist einfach der der Impotenz. Auch in Quartetten für Streichinstrumente findet man das Gleiche nicht selten. Dennoch aber ist die Einstimmigkeit an sich nicht allein keineswegs verwerflich, sondern im Gegentheil eine Compositionsweise, die, richtig angewendet, stets ihres Eindruckes sicher ist. Das liess sich auch aus der Aufführung des Ajax, in dessen Chören, wie überhaupt bei den Bellermann'schen (auch den Mendelssohn'schen) Compositionen Sophokleischer Tragödien, die Einstimmigkeit eine ausgedehnte Anwendung findet, sehr deutlich erkennen. Die Homophonie aller Stimmen giebt der Melodie eine ausserordentliche Gewalt, die schon an sich die Herzen ergreift. So wohlthuend und ergreifend nun aber auch bei Bellermann (und Mendelssohn) der Eindruck der Musik ist, so ist dies doch hauptsächlich eine Folge der vortrefflichen ausdrucksvollen Melodik, während andererseits meines Erachtens dennoch ein Fehler darin liegt, dass beide Compositionsweisen, die Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit, in einer Vermischung erscheinen, die, wenn auch nicht gegen die Natur, doch zum Theil völlig willkürlich, mindestens aber als nicht immer hinreichend motivirt erscheint. Ein Auseinanderhalten beider, dünkt mich, möchte rathsamer sein. Mindestens sollte ein und dasselbe Stück, ein und derselbe Chor, oder Abschnitt, entweder blos ein- oder blos mehrstimmig gehalten sein, je nachdem sich aus inneren Gründen mehr das Eine oder das Andere als geeignet erweist. Ja aus diesen inneren Gründen möchte ich fast eine durchgehends festgehaltene Einstimmigkeit befürworten. Nicht der historischen Treue wegen: denn wir sind keine antiken Griechen, wir haben unsere Musik und wirken in derselben mit unseren Mitteln; wohl aber, weil sich die (begleitete) Einstimmigkeit, die ja auch eine der Mittel unserer Musik ist, am besten meiner Ansicht nach für Gesänge in griechischer metrischer Sprache eignet.

Das feste, die ganze rhythmische Form der Gesänge bedingende Metrum schliesst naturgemäss eine stark melismatische Compositionsweise in der Melodik aus. Dagegen eignet sich ungemein dafür der recitativische, syllabische Gesang, der das Metrum genau und bestimmt wieder giebt. Die Mehrstimmigkeit nun, wenn sie nicht zur blossen accordisch begleiteten Einstimmigkeit herabsinken soll, erfordert naturgemäss das Melisma, und würde somit eins der wirksamsten Elemente der griechischen Sprache, das Metrum, gerade zerstören, mindestens doch verwischen. Aus diesen Gründen wäre es vielleicht besser, wenn die Mehrstimmigkeit, soweit sie die gesungene Partie anbetrifft, gänzlich fortfiele, trotzdem es etwas ungewöhnlich erscheinen möchte. Doch bliebe für die Mehrstimmigkeit ausser der Begleitung noch die Ouvertüre und die Zwischensätze. In dieser letzteren Hinsicht entsprach übrigens die Bellermann'sche Composition völlig der dargelegten Ansicht: als Ouvertüre brachte sie eine vortrefflich wirkende, weit ausgeführte und glänzend instrumentirte Fuge mit einer kurzen, wirksamen Einleitung.

Was endlich die Ausführung der ganzen Tragödie anbetrifft, so kann sie ohne Frage eine glänzende genannt werden. Die Chöre gingen brillant, auch das Orchester that seine Schuldigkeit, zum Theil sogar sehr lobenswerth. Was die Schauspieler — Primaner des Gymnasiums — anbetrifft, so wurde allgemein derjenige Schüler, welcher die Tekmessa darstellte, als der Beste gerühmt. Der Darsteller des Ajax selbst trug etwas stark auf, was im Ganzen wohl dem Geiste der griechischen Tragödie widersprechen mochte. Alle aber zeichneten sich durch eins aus, woran sich unsere besten Hofschauspieler ein Muster nehmen könnten: Eines Souffleurs bedurfte kein Einziger, und dennoch ist mir auch kaum ein einziger Anstoss, oder eine geringe Unsicherheit aufgefallen. Um die Inscenirung des Ganzen hat sich Dr. Ludwig Bellermann, der Bruder des Componisten, gleichfalls Lehrer am Kloster-Gymnasium, sehr verdient gemacht, da er ganz allein die wahrlich nicht geringe Last derselben auf sich genommen hatte. Den Lohn finden die Veranstalter in der ausserordentlich beifälligen Aufnahme, die die Aufführung bei der gesammten Zuhörerschaft fand und die sich auch darin kund giebt, dass zu einer am folgenden Tage stattfindenden Wiederholung derselben dem Andrange des Publikums, welches sich um Eintrittskarten bewarb, bei Weitem nicht genügt werden konnte. *R. S.*

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Aachen.** In der Comité-Sitzung des Niederrheinischen Musikfestes wurden zu Dirigenten des diesjährigen Festes (50jähriges Jubiläum) die Herren Jul. Rietz, kgl. sächs. Hofkapellmeister aus Dresden und der hiesige städtische Musikdirector Ferd. Breunung ernannt. Frau Gompertz-Bettelheim hat ihre Mitwirkung freundlichst zugesagt; ebenfalls Frau Clara Schumann und der kgl. sächs. Concertmeister Lauterbach. Für den ersten Tag, welcher durch Prolog und eine Jubel-Ouvertüre eingeleitet wird, ist *Händel's* Oratorium »Israel in Egypten« in Aussicht genommen.

✱ **Barmen.** Im Februar wird im 6. Abonnementconcerte der Concertgesellschaft das neueste Werk *Max Bruch's*: »Scenen aus der Odyssee«, von welchem bisher nur einzelne Bruchstücke in Bremen gegeben wurden, unter persönlicher Leitung des Componisten vollständig zur Aufführung kommen. Das Werk füllt einen ganzen Abend aus. Für die Soli sind Frau Joachim und Herr Stockhausen bereits gewonnen.

✱ **Berlin.** □ Am 5. Januar Mittags 12 Uhr gab Herr Kapellmeister Ed. Rappoldi in der Aula des Wilhelms-Gymnasiums vor eingeladenen Zuhörern eine Matinée, in welcher er nur eigene Compositionen zur Wiedergabe bringen liess. Zunächst war es eine Sonate in F-dur für Pianoforte aus folgenden Sätzen bestehend: a) Andante und Allegro con fuoco, b) Scherzo, c) Andante, d) Presto, Finale. Von diesen Sätzen gefiel uns ungemein der erste durch die Frische der Empfindung, die Prägnanz des Ausdrucks und die Noblesse des Gedankens. Das Scherzo-Thema will uns als solches nicht recht erscheinen, auch tritt es so oft und prätentiös auf, dass eher eine gegentheilige Stimmung uns überkommt, als es ein Scherzo bewirken sollte. Das Andante ist tief innig, aber zu unbestimmt in seinen Themen und Rhythmen und — zu lang, wie überhaupt die ganze Sonate um ein Wesentliches verkürzt werden müsste, wenn sie grössere Wirkung erzielen soll. Der Schlusssatz ist recht frisch und kräftig, nur das Thema desselben nicht nobel genug. Die Sonate kam wohl zu voller Zufriedenheit ihres Meisters durch den trefflichen Pianisten H. Barth zur Ausführung. Sie stellt an die Technik des Spielers grosse Anforderungen und bietet oft Schwierigkeiten, die wir als solche nicht gerade an den betreffenden Stellen nöthig finden, und die eher der Wirkung Eintrag thun, als sie erhöhen. Aus dieser Sonate liess sich am besten die Begabung des Componisten erkennen, die wir als eine nicht unbedeutende bezeichnen müssen. Wenn der Componist etwas strengere Selbstkritik ausüben würde, könnte er, glauben wir, weit Besseres noch leisten. Nach der Sonate sang die »herrlichste aller Sängerinnen«, unsere Frau Joachim drei Lieder: Vineta, Gedicht von W. Müller, Gefunden und Mailied, Gedichte von Goethe. Von diesen Liedern gefiel uns das »Gefunden« am besten; die Stimmung in dem ersten ist wohl richtig getroffen, doch zu monoton, wozu allerdings der Text verleitet. Im Mailied ist die Declamation unsangmässig. Dass Frau Joachim die Lieder meisterhaft vortrug und alles aus ihnen machte, was nur möglich war, braucht kaum bestätigt zu werden. Die dritte Nummer war ein Quartett für Streichinstrumente in D-dur (Allegro, Andante, Allegro molto, Allegro ma non troppo), welches von dem Componisten und drei Eleven der Kgl. Hochschule für Musik vorgetragen wurde. Die Ausführenden waren untereinander zu ungleich und die drei Mitwirkenden nicht sicher genug im Ensemble, als dass das Quartett zu seinem Rechte hätte kommen können. Wir wollen daher kein Urtheil über dasselbe fällen, bis uns vielleicht einmal Gelegenheit geboten wird, es von dem Meisterquartett Joachim's zu hören. Das Andante erschien uns als der musikalisch bedeutendste und schönste Satz. Wir wir hören, hat Herr Kapellmeister Rappoldi auch eine Symphonie für grosses Orchester componirt, die im kommenden Jahre zur Aufführung gelangen soll. Nach den jetzt gehörten Proben seines Compositionstalentes dürften wir in derselben eine werthvolle Bereicherung der Orchesterliteratur erhalten.

✱ **Berlin.** *Rs.* (Fortsetzung.) Im weitern Verlaufe des Musikberichtes, so weit er mir übertragen wurde, habe ich ein Concert am 22. Nov. v. J. zu erwähnen, welches im Saale der Singakademie unter Mitwirkung der Frau Jachmann-Wagner, der Herren H. Barth, Professor Joachim und eines geehrten »Dilettanten« stattfand. In den Zeitungen war angekündigt, dass der Ertrag des Concertes zu einer Ehrengabe für einen deutschen nothleidenden Componisten bestimmt sei. Der Name desselben wurde nicht genannt, jedoch liess er sich leicht dadurch errathen, dass nur Lieder von Robert Franz auf dem Programme figurirten, und der Beilagzettel zu demselben den mitwirkenden Dilettanten als einen »früheren Schüler von Robert Franz« bezeichnete. Bei Wohlthätigkeits-Concerten muss die Kritik eigentlich schweigen und erst recht, wenn es sich um die Abhülfe der Noth eines deutschen Künstlers handelt. Nur eine Frage möge man mir gestatten, die sich mir durch das Anhören von ungefähr 40 Liedern des genannten Componisten innerhalb zweier Stunden aufdrängte: ob denn die Verdienste des Robert Franz als eines Liedercomponisten so bedeutende sind, dass das, was neuerdings für ihn gethan und geschrieben wird, gerechtfertigt erscheint? Streifen doch die Lobeserhebungen Rob. Franz' in den Liszt- und Ambrosianischen Gesängen, die ihn auf gleiche Stufe mit Schubert und Schumann, wenn nicht auf eine höhere erheben, geradezu ans Widerliche! Robert Franz' Gesangcompositionen zeugen von grosser Schwäche rein musikalischer Begabung; sie sind »Stimmungsbilder«, mehr oder minder glücklich getroffen, denen es aber an Reichthum wie auch an Tiefe der Darstellung fehlt; sie sind grösstentheils Erzeugnisse der Reflexion, nicht des unmittelbaren künstlerischen Ergusses. Rob. Franz sagte einmal: »Mir ist nichts widerlicher, als die schablonenmässige Liedermanier«. Aber in dieser schablonenmässigen Liedermanier hat die musikalische Literatur Vortreffliches aufzuweisen; freilich gehört zum Schaffen desselben ein »gottbegeisterter« Künstler. Und als solchen kann man Franz nicht bezeichnen. Seine Compositionen sind mehr Verstandesarbeit. In dem beregten Concerte wurden 40 Lieder von Franz gesungen, sechs von Frau Jachmann in künstlerischer Vollendung und vier von dem geehrten Dilettanten nicht minder gut. Die Herren Barth und Joachim trugen zum Eingang Sonate Op. 96 von *Beethoven*, und zum Schluss eine Auswahl aus den deutschen Reigen von *Kiel* in der gewohnten Meisterschaft vor. Herr Barth zeigte sich auch als trefflicher Solospieler in dem Andante spinato und der nachfolgenden Polonaise Op. 22 von *Chopin*; Herr Joachim erfreute das Publikum noch durch »Sarabande und Tambourin« von *Léclair* und drei ungarische Tänze nach *Brahms* für Violine und Pianoforte von Joachim eingerichtet und in dieser Form weit anziehender und beliebter als in der zu

vier Händen. Dadurch, dass diese herrlichen ungarischen Tänze fast unmittelbar den deutschen Reigen von *Kiel* vorhergingen, mussten letztere etwas zurückstehen, obwohl auch sie reich an feinsinnigen, poetischen Momenten sind. Das Concert hatte, wie alle, worin nur Meister Joachim mitwirkt, den Saal wieder vollständig gefüllt, und war also der Ertrag erfreulicherweise ein sehr ergiebiger. — Am 12. Dec. lockte mich Sänger Jul. Stockhausen wieder in die Singakademie, den nach langer Zeit — er war wohl seit drei Jahren nicht mehr in Berlin aufgetreten — einmal wieder zu hören und sich an dessen sympathischer Stimme und schulgerechtem und künstlerischem Vortrage zu erfreuen, jeder Gesangesliebende in Berlin verlangte. Es ist freilich nicht mehr der Sänger Stockhausen, welcher er vor drei Jahren noch war; seine Stimme hat an Wohlklang und auch an Ausgiebigkeit etwas verloren. Dazu schien mir Einzelnes in seinem Vortrage doch nicht ganz verträglich mit echt künstlerischen Anschauungen; besonders in der Arie aus *Schumann's* Faust »Hier ist die Aussicht frei« gestattete er sich einige Willkürlichkeiten. Die Wahl dieser Arie, die für den grössten Theil des Publikums verständnisslos bleiben musste, weil aus ihrem Zusammenhange herausgerissen, fiel uns überhaupt auf, da die Stimme Stockhausen's nicht mehr zum guten Vortrage derselben ausreicht. Der Sänger spendete ausserdem Nachtstück von *Schubert*, »Wenn durch die Piazetta« von *Mendelssohn*, Litthauisches Lied von *Chopin*, »Der Herr von Falkenstein« und »Sonntag« von *Brahms*. Als Liedersänger erreicht Stockhausen unter den heutigen Baritonisten wohl Keiner. In diesem Concerte wirkten wieder die Herren Barth und Professor Joachim mit, Ersterer als feinfühliger Begleiter und durch den Vortrag der Phantasie von *Beethoven* und Chaconne von *Händel*, welche letztere eine vortreffliche pianistische Leistung war; ferner spielte er mit Herrn Joachim wieder die deutschen Reigen von *Kiel* (in Auswahl). Herr Prof. Joachim trug dann noch eine Sonate (in G-moll mit dem Trillo del diavolo) von *Tartini* vor. Das Concert war eines der schönsten des Winters.

✱ **Berlin.** Bei der am 9. Januar Abends im königl. Palais unter Leitung des Ober-Kapellmeisters Taubert stattgehabten musikalischen Abendunterhaltung gelangten zur Aufführung: 1) Duettino für Violine und Violoncello von *Sivori*, vorgetragen von den Herren de Ahna und Stahlknecht, 2) *a.* Lob der Musik von *Lindblad* und *b.* Hochzeitsmarsch von *Söderman*, vorgetragen von dem Schwedischen Damenquartett Wideberg, Aberg, Petersson und Söderlund aus Stockholm; 3) Gondellied und Presto für Piano von *Mendelssohn*, vorgetragen von Frl. Janotha; 4) Die Nixe, schwedisches Volkslied, gesungen vom schwedischen Damen-Quartett; 5) *a.* Walzer und *b.* Chant-polonois von *Chopin* und *Liszt;* 6) Deutsches Ständchen von *Eisenhofer*, vorgetragen vom schwedischen Damen-Quartett.

✱ **Lübeck.** Auch hier, wie in Hamburg, ist ein Musikerstrike ausgebrochen, indem die Musiker sich weigerten, in den vom Musikverein veranstalteten Concerten für den bisherigen Preis mitzuwirken und fast das Doppelte verlangten. Der Musikverein schloss daher mit der grossherzoglich Mecklenburg-Schwerinschen Kapelle einen Vertrag, nach welchem dieselbe sich verpflichtet, in vier von demselben im Laufe des Winters zu veranstaltenden Concerten die Orchesterpartien zu übernehmen. Am 14. Dec. v. J. fand das erste Concert unter Leitung des Hof-Kapellmeister Alois Schmitt und der Mitwirkung der Schwerinschen Kapelle statt. Das Programm brachte die Ouvertüre zu Oberon, Concert in B-dur für Pianoforte von *Beethoven*, Präludium und Fuge in E-moll von *Mendelssohn*, Impromptu in Es-dur von *Schubert* und Symphonie in B-dur von *Schumann*. Frl. Emma Brandes war die Solistin des Abends. — In einem Concerte des Gesangvereins wurde *Brahms'* Requiem zur Aufführung gebracht.

✱ Aus **München** liegt uns folgender Rückblick über die Leistungen der dortigen Theater vor: In den beiden königl. Theatern wurden zusammen 374 (im vorhergehenden Jahre 289) Vorstellungen gegeben, wovon auf das kgl. Hoftheater 179 und auf das kgl. Residenztheater 195 Vorstellungen entfallen. An 66 Abenden wurde in beiden kgl. Theatern zugleich gespielt. Im Opern-Repertoire erscheinen 3 Novitäten: »Medea« von *Cherubini* (!) und »Theodor Körner« von *Weissheimer*, im Hoftheater aufgeführt, und »Der Dorfadvokat« von *Hornstein* im kgl. Residenztheater gegeben. Neu einstudirt wurden 8 Opern, wovon nachstehende 6: »Teufels Antheil« von *Auber*, »Die Afrikanerin« und »Robert der Teufel« von *Meyerbeer*, »Der fliegende Holländer« und »Tristan und Isolde« von *R. Wagner*, endlich »Die Schweizerfamilie« von *Weigel* im Hoftheater und »Der schwarze Domino« von *Auber*, dann »Jeannetten's Hochzeit« von *Massé*, im Residenztheater aufgeführt wurden. Gehen wir noch etwas näher auf das Repertoire ein, und sehen wir, wie die Abende sich auf die einzelnen Autoren vertheilen, indem wir die Leistungen des grossen Hauses und des Residenztheaters zusammenfassen, so finden wir folgende Resultate auf dem Gebiete der Oper: allen voran geht *Richard Wagner*, der 21 Abende in Anspruch nahm; ihm folgen *Auber*, *Lortzing* und *Weber* mit je 9 Abenden, *Meyerbeer* und *Rossini* mit je 8, *Gounod* mit 7, *Beethoven* und *Mozart* mit je 5, *Flotow*, *Hornstein*, *Marschner*, *Méhul*, *Schubert* mit je 4, *Adam*, *Boieldieu*, *Cherubini*, *Gluck*, *Holstein*, *Verdi* mit je 3, *David*, *Donizetti*, *Nicolai*, *Spohr*, *Weissheimer* mit je 2, *Grétry*, *Halévy*, *Massé*, *Maillard*, *Weigel* mit je 1 Abend. Ballets wurden zwei neu einstudirt. Im Volkstheater wurden 338 Vorstellungen gegeben und 65 Stücke zum erstenmal aufgeführt. Von den in den beiden kgl. Theatern aufgeführten 374 Vorstellungen wurden 1. im kgl. Hof- und Nationaltheater: 144 Vorstellungen im Abonnement, 13 Vorstellungen ausser Abonnement mit ermässigten Preisen, 8 Vorstellungen mit aufgehobenem Abonnement, 1 Festvorstellung ohne Eintrittspreise; 2. im kgl. Residenztheater: 109 Vorstellungen im Serien-Abonnement, 85 Vorstellungen ausser Abonnement, 1 Festvorstellung ohne Eintrittspreise gegeben. Benefiz-Vorstellungen fanden 7 statt.

✱ **Paris**, 13. Jan. Die verflossene Woche bot manche Novität. Die so lange angekündigte Oper von *Diaz*, »La coupe du roi Thulé«, ist endlich vom Stapel gelassen worden, der Erfolg war kein durchgreifender, obwohl manche gelungene Arie darin vorkommt und den Stempel der Originalität an sich trägt. Jedenfalls ist das Libretto von Gallet und Nau das Beste an der Oper. Die Ausstattung und die Costüme waren glänzend. Die zweite Novität war in den Bouffes parisiens »La petite reine« von *Vasseur*. Die Habitués hatten ein Pendant zum »timbal d'argent« erwartet, fanden sich aber sehr enttäuscht, »la petite reine« ist eine moralische Operette. Die Verfasser des Libretto, die Herren Norvac und Jaime sind dabei so ängstlich zu Werke gegangen, dass die Operette eines jeden Interesses oder pikanten Momentes entbehrt. Das Sujet ist ein schon öfters gebrauchtes, vielleicht schon verbrauchtes. Es ist wieder eine Prinzessin, die in Unschuld aufgezogen wird, und ein Page, der sich in sie verliebt und zum Schlusse zur Freude und Befriedigung Aller heirathet.

✱ **Paris.** Während des verflossenen Jahres sind in Paris auf 44 Bühnen aller Kategorien 254 neue Stücke aufgeführt worden, nämlich: 56 Vaudevilles, 53 Lustspiele, 43 Operetten oder Opéra-Bouffes, 29 Dramen, 14 Opéras-Comiques, 14 »Revues«, 11 Feerien, 11 Pantomimen und 1 grosse Oper — in Tivoli. Die meisten Stücke führten das Gymnase und die Folies-Dramatiques auf (je 15), die Variétés 14, die Folies-Marigny 13, Folies-Bergère 12, das Théâtre du Chateau d'Eau, das Palais-Royal und die Funambules je 11, das Théâtre-Cluny 10, das Théâtre-Français, das Odeon und das Beaumarchais je 6. Am wenigsten haben Châtelet und Théâtre-Italien producirt, nämlich jedes 1. Die Oper hat gar keine Novität gebracht. — Es bestehen jetzt in Paris 52 Schauspielsäle, ausserdem 166 Kaffees-Concert (Singspielhallen).

✱ **Wien.** Dem Jahrbuch der Hofoper vom 1. Dec. 1871 bis Ende November 1872 entnehmen wir, dass nur zwei Novitäten (»Abu Hassan« und »Feramors«) während dieses Zeitraumes aufgeführt wurden. Zehn Opern wurden neu einstudirt und in Scene gesetzt. *Gounod's* »Faust« wurde 16mal gegeben, »Rienzi« 11mal, »Freischütz«, »Lohengrin« und »Afrikanerin« 10mal, die Opern »Don Juan«, »Tannhäuser« und »Lucrezia Borgia« 9mal. »Fidelio« erlebte 5 Aufführungen, das Ballet »Fantasca« dagegen 18. Was die Abend-Einnahmen betrifft, so erzielte die höchste Meyerbeer 2734 fl., ihm folgte sein Nachahmer Wagner 2621 fl., Thomas 2559 fl., Gluck 2526 fl., Flotow 2524 fl., Mozart 2347 fl., Weber 2294 fl., Donizetti 2265 fl., Gounod 2149 fl., Auber 1739 fl. Die höchste durchschnittliche Einnahme für jeden Abend ergaben: »Die Nachtwandlerin« (mit Frl. Murska) 3322 fl., »Lohengrin« 3213 fl., »Don Sebastian« 3186 fl., »Robert der Teufel« 2885 fl., »Die Meistersinger« 2655 fl., »Martha« 2524 fl., »Der Postillon von Lonjumeau« 2250 fl., »Weibertreue« 2208 fl.

✱ Hoffmann v. Fallersleben veröffentlicht in der »Volks-Ztg.« Folgendes: »An die Herren Musikalienhändler. Da ich gegenwärtig mit einer vollständigen Sammlung meiner Gedichte beschäftigt bin, der ich ein Compositionen-Verzeichniss beizufügen gedenke, so bin ich so frei, Ihre Güte in Anspruch zu nehmen. Trotz mannigfacher Bemühungen ist es mir nicht gelungen; Vollständigkeit und Zuverlässigkeit zu erzielen. Ich ersuche Sie demnach, mir gefälligst mitzutheilen, welche Lieder von mir in Ihrem Verlag mit Compositionen erschienen sind. Erwünscht ist mir die genaue Angabe des Componisten, der Liederanfänge, der Opuszahl und ob ein- oder mehrstimmig. Besonders geehrt und zu lebhaftem Danke verpflichtet würde ich mich fühlen, falls Sie mich, um mir eine Einsicht in die Composition zu ermöglichen, durch Uebersendung der betreffenden Einzeldrucke, oder derjenigen Hefte, welche Lieder von mir enthalten, erfreuen wollen. Die Buchhandlung des Hrn. Otto Buchholz zu Höxter hat sich zur Entgegennahme solcher Sendungen an mich bereit erklärt. Schloss Corvey, 30. December 1872. Hochachtungsvoll Hoffmann v. Fallersleben.«

ANZEIGER.

[19] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fuga und Canzona

für die

Orgel

von

G. Frescobaldi.

Herausgegeben
von

S. de Lange.

Pr. 25 Ngr.

---

[20] So eben erschien:

Franz Schubert.

Sein Leben und seine Werke

dargestellt
von

August Reissmann.

Mit Portrait und Facsimile, broch. 2 Thlr., eleg. gebdn. 2 1/3 Thlr.

Inhalt: Schubert's Jugendzeit. — Die ersten Werke. — Franz als Schulgehülfe. — Die ersten Werke von Bedeutung. — Franz Schubert als Musiklehrer. — Die ersten Erfolge. — Die Mühen und Sorgen des Lebens. — Auf der Höhe der künstlerischen Thätigkeit. — Der frühe Tod. — Schubert und die Romantik. — Schubert's kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung. — Verzeichniss der ungedruckten und der gedruckten Compositionen von Franz Schubert. — Notenbeilagen.

Der Verfasser giebt nicht nur eine ausführliche Lebensbeschreibung, sondern er analysirt auch die bedeutendsten Werke des Meisters und erörtert eingehend dessen kunst- und kulturgeschichtliche Bedeutung. Werthvolle Beigaben sind: das chronologisch geordnete, vollständige Verzeichniss der gedruckten und ungedruckten Werke Schubert's, die sechs bisher unveröffentlichten Compositionen des Meisters, sowie das hoch interessante Facsimile.

Von **August Reissmann** erschienen früher:

Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke. 2. vermehrte Auflage. Mit Portrait. 1872. 1 1/2 Thlr., eleg. gebdn. 1 5/6 Thlr.

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sein Leben und seine Werke. 2. vermehrte Auflage. Mit Portrait. 1872. 1 2/3 Thlr., eleg. gebdn. 2 Thlr.

Lehrbuch der musikalischen Composition. 3 Bände.
I. Band: **Die Elementarformen.** — II. Band: **Die angewandte Formenlehre.** — III. Band: **Die Instrumentationslehre.** à Band 3 Thlr.

☛ Dieses Werk ist von der gesammten Kritik als ein vortreffliches, von dem grössten Theil derselben als das beste seiner Gattung anerkannt worden.

Verlag von J. Guttentag (D. Collin) in Berlin.

---

[21] In meinem Verlag erschien soeben, durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Sechzig signirte Choräle

mit je zwei Bässen,

für den Gebrauch bei dem theoretischen Unterrichte und zwar Nr. 1—25 als Uebungsstoff zu dem Lehrbuche der Harmonie von E. Fr. Richter, Nr. 26—60 Meisterarbeiten zu freier Auswahl, zusammengestellt von

Oscar Wermann,

Musik- und Oberlehrer am Königl. Seminar und Organist zu Dresden.

8. Preis 15 Ngr.

Zur Empfehlung des Werkes möge nur erwähnt werden, dass es sofort nach Erscheinen im hiesigen Conservatorium für Musik und im Königl. Seminar als Lehrbuch eingeführt wurde.

Dresden, Januar 1873.

Adolph Brauer.

---

[22] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ein deutsches Requiem

nach Worten der heiligen Schrift

für

Soli, Chor und Orchester

(Orgel ad libitum)

componirt von

Johannes Brahms.

Op. 45.

Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr.
Chorstimmen: Sopran und Bass à 17 1/2 Ngr. Alt und Tenor à 20 Ngr. Solostimmen 5 Ngr.
Clavier-Auszug mit Text 4 Thlr. 15 Ngr.
Clavier-Auszug zu vier Händen 3 Thlr. 15 Ngr.

---

[23] ☛ **Richard Wagner's** ☚

Meistersinger von Nürnberg.

Eine kritische Studie

mit vielen Notenbeispielen

von

Otto Reinsdorf,

Redacteur der »Tonhalle« in Leipzig.

Pr. 15 Sgr.

Verlag von A. H. Payne in Leipzig.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, auch direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, wogegen sofort Franco-Zusendung unter Kreuzband erfolgt. [362

---

[24] **Ein ächtes Andrea Guarnerio-Cello anno 1673 ist für den Preis von 300 Thlr. zu verkaufen. — Gefäll. Offerten befördert sub Chiffre C. M. 100 die Musikalienleihanstalt von R. Spangenberg in Erfurt.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 1/3 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 1/3 Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 29. Januar 1873. **Nr. 5.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. V. Accidentien und musica ficta (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Kritische Briefe. V. [Theorie und Praxis der Gesangskunst von Caroline Pruckner]). — Zehn Briefe von Schiller an Zelter aus den Jahren 1796 bis 1804. 1. und 2. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von **G. von Tucher.**)

V.

Accidentien und musica ficta.

(Fortsetzung.)

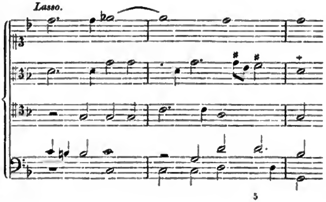
3) Bei Ausführung der Cadenzen.

Zum Wesen der Cadenz gehört immer eine Stimme, welche durch das Semitonium auf schlechtem Taktheile auf- oder abwärts in die Octave oder den Einklang schreitet und damit auf gutem Taktheile den Schluss vollzieht. Drei im diatonischen Geschlechte befindliche Tonstufen *a* (im weichen Gesang, also unter der Herrschaft des ♭), sodann *h* und *e* haben kein Semiton unterhalb ihrer Tonstufe, leiden aber auch (s. Vanneus, Recan. III, 36) keine Erhöhung des unter ihnen liegenden Ganztons; drei andere *c*, *f* und *b* haben natürlich diesen Halbton unter sich, drei aber endlich, *a* (im harten und natürlichen Gesange), *d* und *g* haben einen Ganzton unter sich, der aber zu einem Halbtone erhöht werden kann und deshalb auch im Gesange erhöht werden muss, es mag das solche Erhöhung bewirkende Zeichen ♯ der Diesis eingezeichnet sein oder nicht. Bei diesen drei Tönen steigt das Semitonium aufwärts mittelst accidenteller Erhöhung in die Octave oder den Einklang.

Damit dasselbe abwärts in diese Intervalle eintreten kann, bedarf es unter dem Schlusstone der grossen Septime oder über demselben des grossen Halbtons. Vier Tonstufen ermangeln solcher Intervalle, leiden aber auch nicht deren Erzeugung durch Erniedrigung eines Tones, nämlich *c*, *f*, *g* und *b*; drei haben sie von Natur in diatonischer Eigenschaft: *a* (im weichen Gesang), *h* und *e*, es bedarf also hier keiner Erniedrigung; zwei haben sie nicht: *a* (im natürlichen und harten Gesange) und *d* im weichen Gesange, bei Vorzeichnung eines ♭, hier ist also zu *a* dem *h* und zu *d* dem *e* ein ♭ beizufügen, um durch deren Erniedrigung die geforderten Intervalle zu gewinnen. Dieses Beifügen des ♭ kann aber nur in Folge einer im besonderen Falle eintretenden Regel, welche wir in den vorstehenden beiden Abschnitten bereits besprochen haben, oder wenn sich eine vollgiltige Cadenz nicht durch ein aufwärts schreitendes Semitonium erzielen lässt, geschehen. Hierdurch ist der in manchen Fällen auftauchende Zweifel, welche der erwähnten beiden Cadenzformen ob mit auf- oder mit absteigendem Halbtone zu wählen sei, ausgeschlossen.

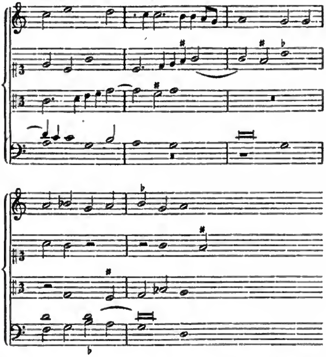
In allen diesen Beziehungen bedarf es unter Hinweisung auf das im vorigen Artikel IV Nr. 11 Sp. 350 ff. in Nr. 22 des vor. Jahrg. Vorgetragene keiner weitern Erörterung.

Wir haben dort (Sp. 367) auch des Falls Erwähnung gethan, da bei Cadenzen zuweilen die den Halbton vor dem Schlusstone durchschreitende Stimme auf der Penultima nicht in die Octave oder den Einklang übergeht, sondern sprungweise in die Terz, Quint oder Unterquart des Schlusstones, selbst auch wenn der Sprung eine verminderte Quarte oder übermässige Unterquinte (*fis b*, *gis c*) beschreibt, was nicht nur praktisch durch Beispiele aus Werken von Palestrina und Vittoria (Sp. 303), sondern auch theoretisch durch Vicentino (Sp. 302) nachgewiesen wurde. Hin und wieder kommen solche Fälle in mehr als vierstimmigen Sätzen bei Verdoppelung des Halbtons vor, wo zur Vermeidung eines verbotenen Ganges zweier Stimmen im Einklang oder in der Octave eine Stimme solchen Sprung macht, da das Einsetzen des Semitons, wenn solches in die andere Stimme gerechtfertigt ist, als selbstverständlich erscheint. Meist aber wird der fehlende Schlusston, der auf den Halbton folgen sollte, von einer andern Stimme übernommen. Ein solcher Fall findet sich zweimal in dem oben mitgetheilten Beispiele aus Palestrina's Motette *Salvator mundi* zum Nachweis eines Falls, da das *fa super la* nicht eintreten kann. Es kommen aber auch Fälle vor, da eine solche Uebernahme durch eine andere Stimme nicht stattfindet, z. B. aus Lasso's zweitem Busspsalm im Satze *Beatus vir:*



Merkwürdig ist nachfolgende Stelle aus Palestrina's fünfstimmiger Messe *L'homme armé* im *Sanctus:*

Palestrina.

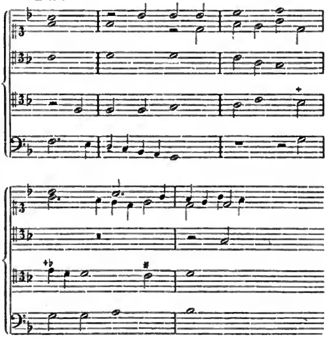


Hier hat der Alt im dritten Takte das *b* als *fa super la* zu singen, obwohl er vorher das *fis* als Semiton der Cadenz hatte, auf welches ihm der Sopran den Einklang *g* abnimmt. Der Zusammenklang der Stimmen fordert hier unabweisbar die Cadenz mit dem Semiton *fis*, der Gang der vorausgehenden und nachfolgenden Modulation, welche wegen Mangels an Raum hier nicht so vollständig, als es nöthig wäre, mitgetheilt worden kann, fordert aber ebenso das *b*, dessen Wegbleiben befremdend wirken würde. Andere Fälle, z. B. ein solcher aus dem zweiten *Kyrie* der Messe *de beata virgine* von Morales bedürfen aber wohl einer Entscheidung durch das gebildete Gehör, ob das *fa super la* im Sinne Zacconi's wegzulassen oder einzusetzen sei. Uebrigens wollen Zarlino und Seth. Calvisius solche Sprünge wie hier vom Semiton in die kleine Terz des Schlusstones verbieten (s. unten am Schluss von Nr. 4).

Noch müssen wir, bevor wir diesen Abschnitt verlassen, eine allerdings auffällige Erscheinung besprechen, welche wieder den Beweis liefert, wie sich die Praxis in der classischen Periode zu den von den Theoretikern aufgestellten Regeln verhält. In der oben citirten Stelle des *Recanetum* von Vanneus wird dem Schlusstone der Cadenz in *A*, wenn dasselbe unter dem ♭ steht, die Befähigung abgesprochen, den unter ihm liegenden Ganzton *G* durch Beifügung einer Diesis in das zum Cadenzschlusse gehörige Semitonium zu erhöhen. Wir erinnern uns auch keines Falls, da ein Cadenzschluss mit *b a gis a* ausgeführt worden wäre. Was aber vom *a* unter dem ♭ gilt, muss nothwendig auch dann zur Anwendung kommen, wenn ein Tonstück in die Quarte versetzt ist. Die erwähnte Cadenzform *b a gis a* wird wohl nur in der dorischen Tonart vorkommen können, in der versetzten dorischen Tonart, in der diese Form *es d cis d* heisst, haben wir sie schon mehrfältig gefunden.

Zunächst und zwar von Palestrina in dessen prächtigem Offertorium seiner fünfstimmigen *Missa de Defunctis*, aus welchem Satze uns mehrere bemerkenswerthe Belegstellen vorliegen, ist von diesem correcten Tonmeister gedachte Form auf die Worte »*libera animas — de profundo lacu*« und das zwar in der Lage des tiefen *d* des Soprans gesetzt worden, wobei er die beiden chromatischen Zeichen ♭ und ♯ ausdrücklich beigefügt hat. Man könnte wohl sagen, es sei das ein Ausdruck, der durch die gedachten Worte erweckten Empfindung, wie solches bei den alten Tonmeistern öfter vorkommt, z. B. im *Credo* beim »*passus et sepultus*«, dann wieder beim »*resurrexit*« und »*ascendit*«. Allein die Aufnahme dieser Tonfolge beweist doch jedenfalls, dass man sie für zulässig gehalten habe, deshalb kann uns kein Vorwurf treffen, wenn wir auch diese Tonzeichen einsetzen, vorausgesetzt, dass man zur Vermeidung eines das Gefühl verletzenden Uebelstandes gezwungen oder durch andere Regeln hierzu berechtigt ist. Als Beispiele sollen zwei Fälle dienen. Der erste aus Lasso's zweitem Busspsalme im Satze *Beati quorum remissae sunt iniquitates* auf die Worte »*et quorum tecta sunt peccata*«

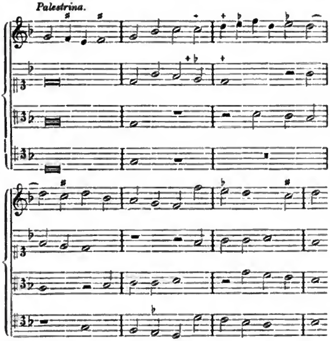
Lasso.



Nicht blos der Tritonsprung des Tenors — denn wir haben gesehen, dass die Alten auch in diesem Punkte den strengen Geboten aller Theoretiker sehr ungehorsam gewesen sind, also auch hier eine Sünde den andern könnte nöthigenfalls beigerechnet werden — sondern mehr noch das *fa super la* zwingt zu dem *es*, wenn wir gleich nicht zu leugnen vermögen, dass hier das *es*, nachdem man einen Takt vorher im Alt und ersten Tenor *e* vernommen, etwas auffälliges an sich hat und dann wieder zu dem *e* im Alt auf der nächsten Battuta eine nicht angenehme unharmonische Relation eintritt. Der gründliche Kenner der Alten, Dehn, hat in seiner Partiturausgabe der Busspsalmen hier auch das ♭ zum *e* gesetzt.

Das andere Beispiel ist wieder von Palestrina, aus dessen Motette *Jesus junxit.*

Palestrina.



Das *es* im zweiten Takte des Alts ist die grosse Sexte vor der Octave (s. unten Nr. 4), welches das *es* im Sopran des dritten Taktes nach sich zieht, so dass es auch auf der zweiten Battuta wieder stehen muss. Das *e* im Alt und Sopran beizubehalten, nachdem man vorher *b* gehört hat, wäre geradezu unerträglich. Nothwendig ist aber dagegen das *e* im vierten Takte des Alts, wegen des unter ihm im Tenor liegenden *a*, daher dann auch die Penultima *cis* im Sopran als die grosse Sexte vor der Octave nothwendig ist. Dieser Gang wiederholt sich in den folgenden Takten, denn das *e* im fünften Takte des Basses muss wegen des im Sopran und Tenor liegenden *b* und als Sexte vor der Octave mit dem Tenor wieder zu *es* werden, dann aber auch ebenso das *e* im sechsten Takte des Soprans, dem wieder wegen des im Alt liegenden *a* das *cis* als grosse Sexte des Tenors vor der Octave folgen muss. Der Text dieser Motette enthält zum Schlusse die Worte des Heilands zu den Jüngern von Emaus nach seiner Auferstehung: *O stulti et tardi corde ad credendum in his quae locuti sunt prophetae*, welcher sich mit der Cadenz am Anfang des vorstehenden Satzes endigt. Hieran reiht sich ein *Alleluja*, dem alsbald ein zweites folgt. Es lässt sich der dem Palestrina eigenthümliche geniale Zug des wiederholten Wechsels von *es* und *e*, zuerst zwischen Sopran und Alt, dann zwischen Sopran und Tenor unmöglich verkennen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Kritische Briefe.

V.*)

Geehrter Herr!

Das lebhafte Interesse, welches Sie, wie jeder wahre Musikfreund, an der Kunst des schönen Gesanges nehmen, bestimmt mich Ihnen heute Einiges aus einem kürzlich erschienenen Buche: »Theorie und Praxis der Gesangskunst«**) mitzutheilen. Dasselbe zerfällt in vier Hauptabschnitte: 1) Irrthümer, 2) Widersprüche, 3) Anmaassung, 4) Unsinn. Die Eintheilung wird Ihnen im ersten Augenblick etwas sonderbar vorkommen; jedoch nur im ersten; im zweiten und dritten, hoffe ich, sollen Sie sie vollständig gerechtfertigt finden.

Das Titelblatt des Werkes ziert ein Motto, wie es die Verfasserin unmöglich besser hätte wählen können, um den Leser auf eine würdige Art in die Werkstätte ihres Geistes einzuführen. Das Motto lautet: »Wünsche Dir nicht zu scharf das Ohr; denn wenn Du nur die Sänger und nicht mehr ihre Weisen hörst, so flieht Dich der holde Zauber der Musik.« Wie das klingt! Erlassen Sie mir es, in dieses Dunkel hineinzuleuchten, und folgen Sie mir lieber gleich dorthin, wo es sich um Sachliches handelt.

»Wie die Singstimme, welche in jeder Kehle von denselben Organbestandtheilen abhängt, dennoch bei jedem Individuum anders klingt, ebenso ist es mit dem Sprachorgan. Selbst in Fällen, wo der Stimmenumfang bei verschiedenen Sängern derselbe, und die Kraft und Schönheit, besonders der Umfang der Stimme vollkommen gleich ist, machen sich dennoch die Verschiedenheiten des Sprachapparates in sehr auffälliger Weise geltend, weshalb zwei hoch oder zwei tief gelegene Stimmen eine und dieselbe Gesangs-Pièce nicht mit gleicher Schönheit und Leichtigkeit vortragen können. Dies liegt, wie bereits erwähnt, in der Verschiedenheit der Sprachorgane. Selbstverständlich kommen solche hochgradige Differenzen nur bei ungeschulten Stimmen vor.« So Frl. Pruckner S. 53 ihres Buches.

Versuchen wir uns dies klar zu machen.

Trotz des verschiedenen Klanges jeder Stimme, sowie jeden Sprachorganes, sagt die Verfasserin, hängt Singstimme sowohl, als Sprachorgan in jeder Kehle von denselben Organbestandtheilen ab. Richtig. Nun heisst es weiter: Selbst bei Sängern von ganz ähnlicher Begabung macht sich — — die Verschiedenheit des Sprachapparates geltend. Also: Dieselben Organbestandtheile jeder Kehle einerseits, und die Verschiedenheit der Sprachapparate andererseits. Oder noch deutlicher: Singstimme, sowie Sprachorgan beruhen bei allen Individuen auf demselben Mechanismus der Kehle, was dadurch bewiesen ist, dass bei allen Individuen ein verschiedener Mechanismus der Kehle sich geltend macht.

Weiter.

Zugegeben — so falsch es auch ist — dass bei allen Individuen der Kehlenmechanismus, oder wie die Verfasserin sagt, der Sprachapparat ein verschiedener ist; was hat nun der Schlusssatz: »Selbstverständlich kommen solche hochgradige Differenzen nur bei ungeschulten Stimmen vor«, damit zu thun? Einen Augenblick früher wird behauptet, dass aus der Verschiedenheit des Sprachapparats sich die Verschiedenheit der Kunstleistung ergiebt. Nun sind auf einmal diese Verschiedenheiten hochgradige; und nicht allein das: diese bei allen Individuen hochgradigen Unterschiede kommen nur bei ungeschulten Stimmen vor.

Wie missfällt Ihnen diese Logik? Nicht wahr, gut? Mir nicht minder. Wenn Sie jedoch nach dieser Probe glauben sollten, die Verfasserin schreibe blos solches Zeug, so müsste ich sie allerdings in Schutz nehmen; ich sagte Ihnen ja gleich anfangs: Frl. Pruckner widerspricht sich nicht nur und treibt nicht nur Unsinn, sondern sie irrt auch und wird auch anmaassend. Von alledem werden Sie sich bald überzeugen, hinlänglich.

Auf S. 30 spricht die Verfasserin vom »Stimmrandston«, der sich in ihrem Buche ausnimmt, als hätte sie ihn erfunden.

*) Siehe Nr. 44, 45 u. 46 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung.

**) Theorie und Praxis der Gesangskunst. Handbuch für angehende Sänger und Sängerinnen von Caroline Pruckner. Mit 22 Notenbeispielen. (66 S.) Gr. Octav. VIII, 157 Seiten. Wien 1872, Verlag von Karl Czermak. 2 Thlr.

Derselbe ist jedoch nichts anderes und kann nichts anderes sein, als das alt- und wohlbekannte Piano. Denn mit einem »leisen Hauchen oder Anschlagen des Tones, bei welchem, wie die Verfasserin sagt, nur die Ränder der Stimmbänder in Schwingung gerathen«, wird der Sänger stets piano und nur piano singen. Bei ungeschulten Stimmen klingt es dünn und gedrückt, bei geschulten voll und frei, was, nebenbei bemerkt, viele veranlasst, das cultivirte Piano »Brustpiano« zu nennen. Doch Piano, Brustpiano oder Stimmrandston — der Name ist gleichgültig. Aber Frl. Pruckner behauptet, dass der Stimmrandston weder Brust-, noch Mittel-, noch Kopfton sei. Was also denn? werden Sie fragen. »Stimmrandston«, lautet die Antwort. »Er steht eben nach seiner Erzeugung, Klang, Klangfarbe, Grösse ganz selbständig da.« Schade, dass wir ein weiteres Urtheil darüber nicht fällen können, da uns, sowie aller Welt, noch kein kunstgerechter Gesangton zu Gehör gekommen, der nicht Kopfton oder Brustton wäre. Glücklicherweise jedoch wird die Verfasserin S. 63 etwas deutlicher, indem sie — »um nach drei Jahren ihr Versprechen halten zu können — sich drei bis vier Monate zum Piano-Studium mit dem Stimmrandstone ausbedingt«. Sie ersehen daraus: Frl. Pruckner hat, wenn auch nichts anderes, so doch das Piano erfunden.

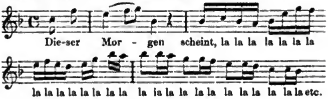
Was nun das drei- bis viermonatliche Studium des Piano »mit dem Stimmrandston« betrifft, so ist es, meinem Ermessen nach ein der künstlerischen Entwicklung des Organes nachtheiliges Experiment. Die Stimme muss dadurch an Rundung und Fülle verlieren. Ich will damit nichts Unwidersprechliches, Endgültiges gesagt haben. Aber der wahre Praktiker wird stets dafür sein, dass der Schüler zu Anfang der Lehrzeit mehr in mittlerer Tonkraft singe, und dass er späterhin erst das Studium des eigentlichen Piano (ebenso des Forte) hinzunehme. Wohlgemerkt: hinzunehme. Denn ein ausschliessliches Cultiviren ein und derselben, insbesondere extremen Tonstärke, kann der Stimme, bei ihrem entschieden sich kundgebenden Bedürfnisse nach abwechselnder Thätigkeit, unmöglich von Nutzen sein. Dem systematisirenden Verstande freilich dünkt es besser und gründlicher, alle einzelnen Fähigkeiten, deren die Stimme zur künstlerischen Leistung bedarf, erst selbständig zu entwickeln, bevor sie zu einem Ganzen, in sich Geschlossenen, zusammentreten. Allein der Stimmorganismus fügt sich dieser Ordnung nur theilweise. Zu seiner Ausbildung erfordert er, als ein nicht blos Mechanisches, sondern Organisch-Lebendiges, die strenge Rücksichtnahme auf das Mit- und Nebeneinander eben so sehr, als auf das Nacheinander. Und dies ist der dunkle Punkt, dessen Aufhellung die Stimmbildungsmethode dringend bedarf, soll sie ihren Namen wirklich verdienen. Von alledem hat Frl. Pruckner natürlich keine Ahnung. Sie begeht ihren Fehler aber auch nicht, weil sie etwa, der Erfahrung entgegen, dem systematisirenden Verstande zu freien Lauf lässt; davon kann bei ihr keine Rede sein; sondern — den Fehler entlehnt sie ganz einfach Ferdinand Sieber. Dieser ist es, welcher dem mehrmonatlichen Studium des Piano, als grundlegend für die kunstgemässe Tonbildung, das Wort redet. Was bei Sieber jedoch ein »Fehler seiner Vorzüge« ist, durch welche er sich um das Systematische der Methode so bedeutende Verdienste erworben, das ist bei Frl. Pruckner anmaassliche Gedankenlosigkeit. Gedankenlosigkeit: weil diese Ansicht weder in einem Zusammenhange mit ihren übrigen Ansichten steht, noch durch ein vernünftiges Wort begründet wird; Anmaassung: weil sie Entlehntes, als ein ihr zugehöriges Eigenthum, unter der veränderten Firma: »Stimmrandston« feilbietet.

Blättern wir weiter.

Seite 62 ist zu lesen: »Die mit den Nummern 6, 7, 10 (u. s. w.) bezeichneten Studien, dürfen, wie überhaupt gar keine Uebungen, weder gehakt, noch gestossen, und was bei Coloratur hauptsächlich erscheint, weder gewischt, noch geschmiert, noch mit den so häufig gehörten la la la oder ha ha ha geübt oder gebracht und gehört werden.«

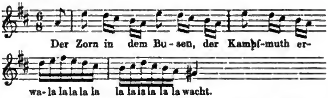
Abgesehen von der etwas übertriebenen Strenge, welche sogar das Hören schlechter Coloraturen verbietet, so ist das häufig gehörte la la la — und nicht der Stimmrandston — eine Erfindung Frl. Pruckner's. Weder sie selbst, noch irgend Jemand hat Gelegenheit, diesen Fehler auch nur zuweilen, geschweige »häufig« zu hören. Entweder der Sänger zieht die Töne ineinander: er wischt; oder er bringt sie mit unregelmässigem Athem: dann entsteht ha ha ha; oder er bewahrt den ergriffenen Vocal nicht rein; er vocalisirt; oder er nimmt die Intervallenschritte unrichtig: er singt falsch. Jede schlecht ausgeführte Coloratur wird unter einen oder mehrere dieser Punkte zu bringen sein. Haben Sie jedoch schon in irgend einem Opernhause, einem Concertsaale Läufe ausführen hören folgenderweise?

(Mozart, »Don Juan«. Arie der Donna Anna.)



Oder:

(Händel, Cäcilien-Ode.)



Die armen Sänger! Frl. Pruckner dichtet ihnen abscheuliche Fehler an, als wenn sie deren nicht genug schon hätten. Und warum? — Ich glaube, weil sie mehr wissen will, als sie wissen kann, indess sie weniger weiss, als sie wissen soll.

»Nebst einer ganz neuen Theorie und Methode, die Stimme zu bilden, stelle ich noch drei neue Principien auf, welche möglicherweise von vielen Seiten angefochten werden dürften, da sie alte, eingebürgerte Ansichten und Gebräuche verwerfen« u. s. w. (S. 66.)

Stellen Sie sich die Ueberraschung vor! Nebst einer ganz neuen Theorie und Methode, von welcher ich im ganzen Buche nichts wahrgenommen, noch drei neue Principien. Das will was sagen!

Untersuchen wir sie einmal, diese noch drei neuen Principien!

I. »Der Schüler soll und darf nicht früher allein üben, als (bis) er die Schule und Methode seines Lehrers vollkommen inne hat und sich nach Gehör und Empfindung darüber Rechenschaft zu geben vermag.«

Man sollte glauben, die Verfasserin habe bei diesen Worten wirklich etwas gedacht. Phrase, leere Phrase! Wenn der Schüler mit dem Selbstüben so lange warten wollte, bis er die Methode seines Lehrers geistig vollkommen inne hat, so müsste er erst nach vollendeter Ausbildung seines Stimmorgans zu üben beginnen. Denn unmöglich kann das Wesen der Methode sich ihm erschliessen, bevor er nicht alle Wirkungen derselben praktisch an sich erfahren. Etwas anderes wäre es gewesen, hätte die Verfasserin gesagt: der Schüler dürfe dann erst allein üben, wenn er schon so weit vorgeschritten, um seine

Stimme in Bezug auf Reinheit und Schönheit der Tongebung einigermaassen selbst beurtheilen zu können. Dies wäre nun allerdings nicht neu; aber — und das ist auch etwas — vernünftig, erfahrungsgemäss.

II. »Soll man schwache, fehlerhafte oder krankhafte Töne nie üben, ja nicht berühren. Solches heisst den Fehler einwurzeln machen, und das so zarte, leicht verletzbare Organ auf das Spiel setzen. Man behandle die nächste Umgebung dieser Töne sorgfältiger in Berücksichtigung des mangelhaften Tones, und wähle dem Organ dienliche Uebungen auf Vocalen oder Worten, wodurch sich die Fehler oder krankhaften Töne unbemerkt ausgleichen.«

Wie Frl. Pruckner diese Ausgleichung zu Stande bringt, bin ich höchst neugierig zu wissen. Ich bin neugierig, wie sie den Gaumen-, den Nasen-, den Kehlton entfernt, ohne die gaumigen, die kehligen, die nasalen Töne zu berühren; ich bin neugierig, wie sie einer Stimme das Tremolo abgewöhnt, ohne die tremolirenden Töne zu berühren; ich bin neugierig, wie sie ein überangestrengtes Organ herstellt, ohne die überangestrengten Töne zu berühren; ich bin neugierig, wie sie den dumpfen und den grellen Klang einer Stimme beseitigt, ohne die dumpfen und grellen Töne zu berühren; ich bin neugierig — — doch nein, ich bin nicht mehr neugierig.

III. »Schliesslich verbanne ich die seit Jahren und Jahren eingebürgerte, wie schon gesagt, nur nachtheilige Solfeggie gänzlich.«

So? Und auch darauf erwartet die Verfasserin »von vielen Seiten« angefochten zu werden? Ei, ei! Mich lockt sie in die Falle nicht! Anstatt anzufechten, citire ich. »Vocalisen (hier gleichbedeutend mit Solfeggien) sind Melodien ohne Worte und bieten dem Schüler einen Verein aller Schwierigkeiten des Gesanges dar. Dieses Studium setzt voraus, dass der Schüler schon Herr seines Stimmansatzes und Athems sei; dass er seiner Stimme gleiche Stärke, gleiche Reinheit und Tonfülle zu geben wisse, Scalen, Harpeggien, Triller und Mordente ausführen könne, mit einem Worte, alle dem Sänger nöthigen Hülfsquellen besitze, eine ausgenommen: Die Aussprache. Alle diese einzelnen Schwierigkeiten in den Vocalisen vereinigt, verwirren den Schüler und seine Fortschritte« u. s. w.

Von dieser Ansicht geht — Manuel Garcia der Jüngere aus und führt sie auch in seinem: »L'art du Chant« consequent durch, indem er vom ersten Anfang bis zu den allerletzten Studien die Solfeggie, die Vocalise gänzlich ausschliesst.

Was sagen Sie nun? Glauben Sie, dass Frl. Pruckner Garcia nicht gelesen hat, oder dass sie ihn nicht gelesen haben will? Ich weiss es nicht. Aber das Eine weiss ich: Die Neuheit der Prucknerischen Methode harmonirt vollkommen mit deren Vortrefflichkeit. Und nun hören Sie das Beste: »Die interessanten Werke der Gelehrten wie der Fachgenossen, sagt die Verfasserin Seite 67, bringen uns viel Neues nach jeder Richtung; doch das praktische Wodurch, Womit, Warum, das inhaltsschwere Wie wird überall vermisst. Unser Wissen wird bereichert, aber nicht die praktische Anwendung desselben, die eigentliche Mühe und Action des Lehrers gefördert. Dafür den richtigen Leitfaden zu finden und auch fasslich wiederzugeben, war meine Aufgabe.«

Sie trauen Ihren Augen kaum? Also Tosi, Mancini, Hiller, Häser, Mannstein, Garcia, Sieber u. A., sie alle lassen das praktische Wodurch, Womit, Warum und Wie in ihren Werken vermissen? Und Frl. Pruckner, Frl. Pruckner wäre nun diejenige, die dies alles gefunden? — Wahrlich, es ist ein Trost, dass diese beispiellose Arroganz, mit einer beispiellosen Unwissenheit, mit einer beispiellosen Geistesarmuth, mit einer beispiellosen Verachtung der Logik, des Stils und der deutschen Grammatik gepaart ist! Welch ein Dämon hat der Verfasserin diese Worte zugeflüstert? Wie durfte sie es wagen, so zu sprechen? Und wenn ihr Lehrbuch ebenso gewiss das beste wäre, als es das elendste ist, was die Gesangslitteratur hervorgebracht: wie dürfte sie es wagen, so zu sprechen? Wer hat ein Recht dazu? Niemand; ausgenommen der Charlatan. — —

Ich bin etwas beiss geworden, und Sie wissen, ich liebe es nicht in diesem Tone zu schliessen. Gestatten Sie mir daher, zur Erfrischung, im Revier der Pruckner'schen »Theorie und Praxis« ein wenig Jagd zu machen auf stilistisches Wild der allerseltensten Sorte. Passen Sie auf, welch reiche Beute!*)

S. 24: »Meine musikalischen Beispiele sowie Sprachübungen werde ich ausführlich angeben, sowie deren wohlthätige Folgen.«

S. 63: »Eine von Natur aus hohle, dicke, unbiegsame Stimme wird oft zur dramatischen Sängerin bestimmt.«

S. 49: Sängerinnen, welche glücklich begabt sind, aber schlecht vocalisiren, müssen Kehlentöne erzeugen, minder glücklich begabte Wesen singen nur mit Anstrengung« u. s. w.

S. 25: »Der Geist arbeitet dann mit der Maschine in erhöbter Anregung, und dieser soll ebenso wenig ruhen, als die Sprachorgane, mit Ausnahme der Pausen.«

S. 4: . . . »aber ebenso wahr ist es, dass ein minder begabtes (Organ) ebenso Vortreffliches, wenn auch nicht in jenem hohen Grade zu leisten vermag.«

S. 73: »Dass dieser Zusammenhang (zwischen Wort und Ton) bis heute unbeachtet blieb (!) liegt ganz sicher darin, dass Wort und Ton ein und demselben Organ entströmen.«

S. 47: »Seine (des Kehltons) Gefahr liegt zumeist darin, dass er weder von Laien, noch von Musikern als fehlerhaft erkannt wird.«**)

S. 125: »Die Nachtigall, welche in einer der Kunstwelt fernstehenden Sphäre ausgebrütet wird, ist gewöhnlich der Sprössling des Dilettantismus.«

S. 72 erwähnt die Verfasserin das Staccato erst später, weil es ihre specielle Meinung ist, »dass der Schüler mit dem Bewusstsein von seiner Existenz nicht belästigt werden soll.«

S. 82: »Ueberhaupt, so viel die Schülerin Gelegenheit zu lernen hat, so viel lerne sie; ohne jedoch dem Fachstudium Zeit oder Gesundheit zu entziehen.«

Genug! Ich könnte schliessen bis zum jüngsten Tage. Doch bin ich wieder erfrischt. Leben Sie wohl!

Ihr ergebener
S. Weiss.

*) Lieber Freund! Das Folgende lässt ja vermuthen, dass Frl. Pruckner ihre stilistischen Studien in Eitner's »Hilfsbuch beim Klavierunterricht für Lehrer und Schüler« gemacht hat?

**) Für das überaus ehrende Zutrauen, unsern besten Dank!
Sämmtliche Laien und Musiker.

Zehn Briefe von Schiller an Zelter
aus den Jahren 1796 bis 1804.

In dem II. Bde. des »Archivs für Litteraturgeschichte herausgegeben von Dr. Richard Gosche« (Leipzig, Teubner 1872) theilt (von S. 431—442) Herr Geheimer Ober-Regierungsrath G. von Loeper zu Berlin zehn Briefe von Schiller an Zelter aus den Jahren 1796 bis 1804 mit, welche sich auf die von Zelter für Schiller's Musenalmanach gelieferten Compositionen beziehen. Herr von Loeper leitet die Briefe wie folgt ein: »Die nachstehenden zehn Briefe enthalten Alles, was von der schriftlichen Correspondenz zwischen Schiller und Zelter nachweisbar noch vorhanden ist. Der letzte Brief, allerdings

der weitaus bedeutendste, war bisher allein bekannt, als bereits im Jahre 1833 im Goethe-Zelter'schen Briefwechsel mit abgedruckt (Thl. I, S. 119—122, Beilage). Dem gegenwärtigen Wiederabdruck liegt eine genaue Vergleichung des Textes mit der Handschrift zu Grunde, woher sich einige Abweichungen von dem ersten Drucke erklären. —

Zelter's Composition der in »Wilhelm Meister« enthaltenen Lieder und deren Zusendung an den Verfasser durch Vermittlung der Beiden befreundeten Frau Unger (S. 3—5, I. des Goethe-Zelter'schen Briefwechsels) gab die Anregung zu dem nachstehenden ersten Briefe. Die Compositionen, welche Zelter, neben Zumsteeg, in Folge dieses Briefes für Schiller's Musenalmanach (Jahrgänge 1797 und 1798) lieferte, bilden den Hauptgegenstand der zunächst folgenden sechs Briefe. Dann scheint die Correspondenz mehrere Jahre geruht zu haben. Inzwischen trat Goethe, im Jahre 1799, zu Zelter in ein näheres Verhältniss und es erfolgte Zelter's erster Besuch in Weimar im Frühjahre 1802. Bei dieser persönlichen Begegnung trat Zelter auch Schiller näher. Dieses ergiebt der Ton und die freundschaftliche Anrede in Schiller's drei letzten Briefen an ihn. Zwischen die beiden letzten endlich fiel der Besuch, welchen Schiller mit seiner Frau der Stadt Berlin und seinen dortigen Freunden im Mai 1804 abstattete.«

Wir lassen nun den Inhalt der Briefe folgen, soweit er von musikgeschichtlichem Interesse ist.

I.

Hochgeehrtester Herr,

Ihre schönen Melodien zu den Goethe'schen Liedern haben mir den Wunsch eingeflösst, die musikalischen Stücke meines diesjährigen Musen-Almanachs von Ihnen gesetzt zu sehen. Vielleicht hat Ihnen Herr Geheimrath Goethe schon ein Wort davon geschrieben, denn auch Er wünsche es sehr. Ich ersuche Sie daher gehorsamst, mich nur in ein paar Zeilen zu benachrichtigen, ob ich Ihnen die dazu bestimmten Gedichte zusenden darf. Der Almanach wird mit Anfang des nächsten Monats im Drucke fertig, ich müsste Sie also freilich zugleich bitten, die Melodien noch vor Ende Augusts fertig zu machen. Es sind nicht mehr als etwa sechs, sieben kleine Gedichte, denen ich diesen Dienst zu leisten bitte.

Es wird mir sehr angenehm seyn, bey dieser Gelegenheit die Bekanntschaft eines Künstlers zu machen, der in seinem Fache schon so viel geleistet hat, und noch viel verspricht.

Hochachtungsvoll verharre ich

Jena, den 8. August 1796.

Ihr
ergebenster Diener
Schiller.

An Herrn Zelter berühmten Musicus
fr. in Berlin.

(Nach einer Notiz auf der Adresse den 13. August angelangt.)

2.

Hochgeehrtester Herr,

Recht sehr verpflichten Sie mich durch die Güte, die Compositionen der Lieder noch zu übernehmen. Hier folgen sie in Abschrift, welche Sie so gütig seyn werden nicht weiter zu geben. Welche Sie darunter wählen wollen, steht ganz bey Ihnen. Die Ceres fürchte ich wird für ein Singstück zu gross seyn. Um auch etwas comisches und satyrisches unter den musicalischen Stücken zu haben, habe ich die Schönheit des Landlebens* von Goethe, noch beygelegt. Vielleicht sende ich zur rechten Zeit noch etwas nach.

Wenn es Sie nicht zu sehr beschwert, so möchte ich Sie wohl ersuchen, den Abdruck der Melodien (denn zum Stich ist der Termin wohl zu kurz) in Berlin besorgen zu lassen. Es wird dadurch auch mehr Zeit zu der Composition selbst gewonnen, denn wenn ich die Abdrücke spätestens den 20. September in Händen habe, so ist es gerade noch Zeit. Alle Unkosten wird mein Freund Hr. Legationsrath von Humboldt, der am 7. September in Berlin wieder eintrifft, in meinem Nahmen bezahlen, sobald er den Betrag weiss.

Geh. rath Goethe sowohl als ich wünschen, dass die Melodien nicht wie gewöhnlich an das Gedicht worauf sie sich beziehen gebunden werden, welches immer viele Inconvenienzen hat. Unsre Meinung ist, dass sie entweder alle zusammen ganz hinten angebunden oder auch ganz aparte ausgegeben werden. Würden sie hinten gebunden, so wünschte ich, dass sie etwas compress gedruckt würden, um weniger Raum zu brauchen. Die Wahl des Papiers überlasse ich Ihnen ganz, weil es mit dem übrigen Papier nicht egal zu seyn braucht: wenn es nur von der gewöhnlichen Güte ist. Bloss Fünf Hundert Exemplarien bitte ich auf Postpapier abziehen zu lassen. Die ganze Auflage ist Zwei Tausend Exemplare.

Verzeyhen Sie die Mühe, die ich Ihnen auflege, und sollten dergleichen Besorgungen Ihnen lästig seyn, so bitte ich Sie, es mir ohne Umstände zu melden.

Hochachtungsvoll verharre ich

Jena, den 18. August (17)96. Ihr
ergebenster
F. Schiller

(von Zelter's Hand: erhalten den 24. Aug. 96.)

* »Die Musen und Grazien in der Mark«. Die Zelter'schen Melodien zum Schiller'schen Musenalmanach a. d. J. 1797 enthalten auf zwei Bogen die Compositionen folgender sieben Gedichte: Zauberei der Töne »Thyrsis singt dir süsse Lieder«, die Macht der Liebe, nach dem Spanischen »Liebe wechselt Berg und Thal«, Schiller's Besuch »Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter«, des Lieds »Wir gingen beide Hand in Hand«, Goethe's »Musen und Grazien«, der Wechsel der Dinge, ein Echo, nach dem Spanischen und Goethe's Mignon, als Engel verkleidet, »So lasst mich scheinen, bis ich werde«. (Anm. des Herrn v. Loeper.)

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Bremen.** In Nr. 3 d. Ztg. brachten wir eine Notiz über die Verhandlungen zwischen dem regierenden Senat und der Bürgerschaft, betreffend den Staatszuschuss »zur Pflege der Musik« im Betrage von 12000 Mark. In der bezüglichen Sitzung am 12. Dec. v. J. wurde der Antrag mit Majorität von Seiten der Bürgerschaft — verworfen!

✱ **Bonn.** Am Nachmittag des 6. d. M. wurde durch den Musikdirector Herrn v. Wasielewski auf dem hiesigen Friedhofe eine rührende Feier vollzogen. Es galt die Niederlegung eines frischen Lorbeerkranzes auf das Grab Robert Schumann's, welcher aus Dresden dazu eintraf. Zur Erklärung diene die folgende Mittheilung aus dem begleitenden Schreiben des Vorstehers der Dresdener Singakademie (Chorgesangverein), E. Barteldes. »Die Dresdener Singakademie beging am gestrigen Tage ihr fünfundzwanzigjähriges Jubiläum. Sie sandte den Lorbeerkranz mit dem Wunsche, dass derselbe auf das Grab ihres Gründers Robert Schumann niedergelegt werde.« Auf der Schleife des schönen Kranzes, der nunmehr Schumann's Grab schmückt, liest man die Worte: »Die Dresdner Singakademie (Chorgesangverein) auf das Grab ihres unvergesslichen Gründers Dr. Robert Schumann am Tage ihrer Stiftung, den 5. Januar 1873.«

✱ **Crefeld.** Im dritten Abonnementconcert des hiesigen Singvereins gelangte unter eigener Leitung des Componisten ein neues Werk für Chor, Solo und Orchester »Der Blumen Rache«, Text von Freiligrath, componirt von *Alexander Dorn*, zur Aufführung, welches sich den ungetheilten Beifall des grossen Publikums und aller Sachverständigen errang. Das Solo, in Händen des Frl. Marie Büschgens, wurde von derselben mit klangvoller Stimme wirkungsvoll vorgetragen, und auch Chor und Orchester zeigten sich der etwas schwierigen Aufgabe vollständig gewachsen.

✱ **Königsberg i. Pr.** Die Oper »Harald« von *Gustav Dullo* hat bis jetzt 5 Aufführungen vor vollem Hause erlebt und scheint sich in der Gunst des Publikums zu erhalten. — Gegenwärtig giebt die italienische Operngesellschaft des Herrn Pollini dort Vorstellungen.

✱ **Strassburg i. E.**, 18. Jan. Die Option des vergangenen Jahres ist nicht ohne Einfluss auf die musikalischen Zustände Strassburgs geblieben; es haben viele Mitglieder des ehemaligen Conservatorium- und Theater-Orchesters, darunter der beliebte Geiger Montardon, der Cellist Schidenhelm u. A. unsere Stadt verlassen, so dass

die Concerte des Conservatoriums und die Kammermusik-Abende in dieser Saison nicht stattfinden. Wir sassen somit gänzlich auf dem Trocknen, wenn sich nicht in der letzten Stunde noch eine »Société de musique classique« gebildet hätte, deren »membres« unbestritten bedeutende Virtuosen sind. Wie classisch aber die Gesellschaft ist, documentiren die Programme der drei bis jetzt stattgehabten Soiréen. 1. Soirée: Quartett Op. 76 von *Haydn*, Concert für die Flöte von *Pierre Benoit*, Romanze für Cello von *Miladowsky*, Quintett für Blasinstrumente von *Onslow*. 2. Soirée: Quartett Op. 18 von *Beethoven*, Rondo aus dem Persischen Sclaven von *Dalayrac*, Romanze und Rondo für Horn von *Mozart*, Oh! quand je dors (Text von V. Hugo) von *Liszt*, Octett von *Schubert*. 3. Soirée: Quartett in A von *Mendelssohn*, zwei Sätze aus Quintett in E von *Reicha*, zwei Lieder ohne Worte von *Mendelssohn*, Gesangsscene von *Spohr*, Septett von *Hummel*. Das hier immer tiefer Wurzel schlagende deutsche Wesen wird nach und nach auch veredelnd auf die zu treffende Wahl der classischen Werke einwirken. — In einem am 17. Dec. v. J. in der Réunion des arts von Dr. Hans v. Bülow gegebenen Concert führte uns der Concertgeber eine Reihe der interessantesten Clavierwerke unserer Meister vor. So von *Bach*: Präludium und Fuge (A-moll) für Orgel, Clavierübertragung von Liszt; von *Mozart*: Fantasie Nr. 3 in C-moll, Menuett und Gigue; von *Beethoven*: Sonate Op. 31 Nr. 3 (Es-dur), Variationen und Fuge über ein Thema der Symphonie Eroica Op. 35; von *Mendelssohn*: Präludium und Fuge Op. 35 Nr. 1, Capriccio Op. 33 Nr. 2, drei Lieder ohne Worte; endlich *Schumann's* Faschingsschwank. Es steht uns nicht an, mit Bülow's eigenartiger Auffassungsweise (etwa des Tempo di Minuetto in der Beethoven'schen Sonate etc.) zu rechten; wir zollen vielmehr seinen vorzüglichen Leistungen die volle Anerkennung, welche auch die hiesigen Zuhörer in reichem Maasse spendeten. — Ein höchst genussreicher Abend bot sich uns durch ein Concert von Jul. Stockhausen, welches am 15. Januar im Saale der Réunion stattfand. Herr Stockhausen war glücklich disponirt und sang mit feinem Verständniss: Nachtstück von *Schubert*, »Wenn durch die Piazetta« von *Mendelssohn*, Sonntag und Wiegenlied von *Brahms*, Plaisir d'amour von *Martini*, »Schön war der Morgen« von *Chopin*. Auf stürmisches Verlangen wurde das Chopin'sche Lied wiederholt, und als sich der Beifallssturm am Schlusse nicht legen wollte, »Der Nussbaum« von *Schumann* zugegeben. Den Concertgeber unterstützten Herr Prof. Roth durch einen Cellovortrag und Herr Freund, ein junger Elsässer, durch die allerdings noch nicht ganz abgerundete Wiedergabe der F moll-Fantasie von *Chopin*. Ein ausserdem im Programm benanntes *Beethoven*'sches Quartett (Op. 18 Nr. 2) konnte nicht zur Aufführung kommen, weil Herr Prof. Isidor Lotto am Abende vorher in Köln concertirt hatte und noch gerade zur rechten Zeit zurückkam, um *Tartini's* Teufelssonate zu reproduciren.

✱ **Triest.** *E. B.* Die Unterstützungs-Vereine für Arme deutscher und italienischer Nationalität hatten sich am 13. Januar zu einem gemeinsamen Concerte verbunden und das Arrangement, sowie die Leitung in die Hände des Kapellmeister Jul. Heller gelegt. Es liess sich dadurch mit Gewissheit etwas Tüchtiges an Wahl und Ausführung erwarten, und zahlreiches Auditorium fand sich trotz der enormen Eintrittspreise im Teatro Armonia, ein, das Haus in allen Räumen füllend. Eine Hauptanziehungskraft mag wohl die Mitwirkung der Frau Baronin Loë de Morpurgo dabei ausgeübt haben, die ihren Mitbürgern hier zum ersten Male Gelegenheit bot, sie öffentlich zu hören. Frau Baronin Morpurgo, eine Altistin mit prächtiger, in den tiefen Tönen geradezu überraschend schöner Stimme, besitzt höchst anerkennenswerthe künstlerische Eigenschaften; besonders charakteristisch ist die plastische Ruhe ihrer Gesangsart, die immer durchglüht ist von edlem Feuer wirklicher Begeisterung. Sie sang das Alt-Solo aus dem Agnus Dei der *Rossini*'schen Messe, welche Pièce, Dank der wirklich eminenten Ausführung wiederholt werden musste, und eine Arie aus Rinaldo von *Händel*. Es ist dies dieselbe, von der Chrysander (G. F. Händel Bd. 1, S. 121 u. w.) berichtet, dass sie zuerst als Sarabande für das Singspiel Almira (1704) componirt wurde und dann (1711) in Rinaldo, der ersten italienischen Oper, die Händel für London schrieb, als Arie der Almirena wieder auftauchte. Wem das Chrysander'sche Buch zur Hand ist, der schlage die bezügliche Stelle nach, um die interessante Umwandlung zu sehen, die Händel mit der Sarabande vornehmen musste, um aus ihr die Arie: Lascio ch'io pianga zu entwickeln. Ferner wurden die Ouvertüren zu Oberon und der Zauberflöte, beide exact und schwungvoll, gebracht. Frl. Corain spielte *Beethoven's* Esdur-Concert. Die Dame besitzt hübsche technische Vorzüge, Ausgeglichenheit, einen schönen Triller, aber offenbar war sie sich der hohen Aufgabe, die sie sich mit dem Beethoven'schen Concerte gestellt hatte, nicht bewusst. Sie spielte das Stück ziemlich kalt und ohne alle Grösse herunter. Einige darin vorgenommene Veränderungen müssen wir strengstens rügen. Bei der Anhörung der grandiosen Composition mussten wir uns öfters an einen Brief Th. Körner's (15. Febr. 1812) an seinen Vater erinnern, worin er über ein Wohlthätigkeits-Concert im Theater an der Wien berichtet. Eine Stelle darin lautet: »ein neues Clavier-Concert von Beethoven fiel durch.« Dies war das Esdur-Concert, der Pianist Carl Czerny. Beethoven hatte 1808 sein Gdur-Concert mit grossem Beifall gespielt; Reichardt schrieb damals darüber: »ein neues Pianoforte-Concert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav in den allerschnellsten Tempis ausführte.« Angefeuert durch diesen Erfolg machte sich Beethoven sogleich an die Composition eines neuen, des Esdur-Concertes, die französische Invasion 1809 und verschiedene andere Umstände verhinderten ihn es zu spielen, später machte seine zunehmende Taubheit dies geradezu unmöglich. So kam Czerny zu der Ehre, das Concert zuerst vorführen zu können. Damit es an dem üblichen Mendelssohn nicht fehle (Mendelssohn's Name ist auf den Programmen unserer Orchester-Concerte stereotyp geworden, leider fehlten Schubert und Schumann bisher gänzlich darin), bekamen wir einige Chöre aus dem »Paulus« zu hören, mit denen der gemischte Chor des Schiller-Vereins Ehre aufhob. Herr Heller spielte noch die »Cäcilien-Hymne« von *Gounod*, die er, sowie die Händel'sche Arie feinsinnig instrumentirt hatte und worin ihm das schlechte Accompagnement argen Abbruch that. Den Schluss machte der Einzugsmarsch und Chor aus »Tannhäuser«, welcher an der nervösen Hast des Publikums möglichst rasch die Ausgangsthüre zu gewinnen, und dem dadurch verursachten Geräusch zu Grunde ging. Bemerken wir schliesslich noch, dass Herr Heller das ganze Concert auswendig dirigirte.

✱ **Warschau.** Das projectirte Denkmal für Friedr. Chopin, das dem Bildhauer Godebski zur Ausführung übertragen wurde, geht seiner Vollendung entgegen und wird baldigst die Stadt zieren.

✱ **Wien,** 16. Jan. *F. P.* Das erste Concert im neuen Jahre gab unser excellente Pianist Ignaz Brüll. Dasselbe fand im Bösendorfer'schen Saale am 4. d. statt, war sehr gut besucht und brachte dem Künstler reichen Gewinn an Ehre und Geld. Herr Brüll spielte *Beethoven's* Sonate in As Op. 110, *Schumann's* »Humoreske« Op. 20, *Goldmark's* »Toccate« Op. 5, *Chopin's* Cmoll-Etude Op. 10 und einige andere weniger wichtige Stücke (darunter auch ein paar eigene Producte). Am meisten Beifall erwarb er mit den Werken von *Schumann* und *Chopin*; die Etude des letzteren Meisters machte geradezu Sensation. Neben dem Concertgeber wirkte unser geschmackvoller, stimmlich allerdings nur sehr bescheiden begabter Liedersänger Dr. von Schultner. Derselbe gab Lieder von *Schubert* (unter anderen auch zwei »Neue«, aus der kürzlich von J. P. Gotthard veröffentlichten Sammlung von »40 neuen Liedern«) und das noch wenig bekannte *Goldmark*'sche »Ström' leise, mein Bächlein«, welches enorm gefiel und da capo begehrt ward. — Am Tage darauf, Sonntag den 5. Januar, fand das zweite Gesellschaftsconcert statt mit folgendem Programm: 1. *Hiller*: Ouvertüre in D-moll (statt der angekündigten neuen »Demetrius-Ouvertüre«, die abgesetzt werden musste, weil die Noten nicht rechtzeitig aus Leipzig eintrafen!) unter Leitung des gerade hier zum Besuche (bei seiner am Stadttheater als Schauspielerin thätigen Tochter) verweilenden Komponisten. 2. *Schumann*: »Des Sängers Fluch« und 3. *Mendelssohn*: »Die Walpurgisnacht«. Die Aufführung soll — Referent war in letzterer Zeit mehrfach durch Unpässlichkeit verhindert, den Concerten beizuwohnen — nicht völlig befriedigt haben. Hiller musste seine Ouvertüre wegen eines gleich im Beginn vorgefallenen Versehens eines Orchestermitgliedes von vorne anfangen, und auch in Schumann's Werk passirte ein kleines Malheur. Dagegen wird die Execution der »Walpurgisnacht« allgemein gerühmt. — Am Tage der »heiligen drei Könige« fand ein von den Gymnasiasten Wiens unter Mitwirkung vieler namhaften Künstler veranstaltetes Concert zum Besten des zu errichtenden »Schiller-Monumentes« statt. Es war von bestem Erfolge gekrönt: 2008 fl. 74 kr. ö. W. konnten dem bereits sehr ansehnlichen Fonds zugeführt werden. Der »Schillerplatz« — er liegt gerade mitten zwischen dem Hof-Schauspielhause und dem Theater an der Wien — wird nun bald seinen schönsten Schmuck empfangen: möchte das Monument nur einigermassen des grossen Dichters würdig sein! (Schluss folgt.)

✱ Auszeichnungen: Bei dem diesjährigen Ordensfeste in Berlin am 18. Januar wurden decorirt mit dem rothen Adler-Orden vierter Klasse:

Bronsart von Schellendorf, Theater-Intendent zu Hannover, Erk, Musikdirector und Seminarlehrer zu Berlin, Joachim, Professor und Director der akademischen Hochschule für ausübende Tonkunst zu Berlin.

✱ Gestorben: Zu Prag am 26. Dec. 1872 im 69. Lebensjahre der pens. Opernsänger Joseph Emminger.

ANZEIGER.

[25] Soeben wurde an die Subscribenten versandt:

Johann Sebastian Bach's Werke

Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

XX. Jahrgang I. Abtheilung, enthaltend:

Zehn Kirchencantaten.

1. Jesus schläft, was soll ich hoffen?
2. Ich habe genug.
3. Erfreute Zeit im neuen Bunde.
4. Ich bin vergnügt mit meinem Glücke.
5. Ich bin ein guter Hirt.
6. Wahrlich, ich sage euch.
7. Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen.
8. Siehe, ich will viel Fischer aussenden, spricht der Herr.
9. Was soll ich aus dir machen, Ephraim?
10. Es reifet euch ein schrecklich Ende.

Der Jahresbeitrag zur Bach-Gesellschaft beträgt 5 Thaler, wogegen der betreffende Jahrgang von J. S. Bach's Werken geliefert wird. Der Zutritt zu der Gesellschaft steht jederzeit offen; zur Erleichterung desselben werden für die bereits erschienenen Jahrgänge der Werke Theilzahlungen von je 10 Thalern angenommen und gegen eine solche je 2 Jahrgänge in chronologischer Folge geliefert. Anmeldungen sind bei den Unterzeichneten in frankirten Briefen zu machen.

Leipzig, im Januar 1873. *Breitkopf & Härtel,*
Cassirer der Bach-Gesellschaft.

Die 2. Abtheilung des XX. Jahrgangs, enthaltend eine grosse weltliche Cantate und ein Dramma per Musica, wird seiner Zeit zugesandt werden.

---

[26] Verlag von Hugo Pohle, Hamburg.

G. F. Händel's Clavierwerke

mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik zu Leipzig
versehen von

Carl Reinecke.

Ausgabe in 27 Heften.
à **10** bis **20** Ngr.

Zweite Ausgabe

G. F. Händel's Clavierwerke

in **einem** Bande complet, cartonnirt

Preis 5 Thlr.

---

[27] Von **Dr. Th. Kullak,** Kön. Prof. und Director der Academie der Tonkünste in Berlin,

angelegentlichst empfohlen

Jackson's

Finger- und Handgelenk-Gymnastik

zur Ausbildung und Stärkung der Muskeln

für musikalische Zwecke

Preis 15 Sgr.

Verlag von A. H. Payne in Leipzig.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, auch direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, wogegen sofort Franco-Zusendung unter Kreuzband erfolgt. [368

---

[28]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 9 Ngr. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 18 Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 15 Ngr. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Samson.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Saul.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Theodora.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 2 Ngr. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

---

[29] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Kolbe, Oscar, Kurzgefasste Harmonielehre. Eingeführt am Conservatorium der Musik zu Berlin. 8. geh. Preis 20 Ngr.

Kurz und allgemeinverständlich gefasst schliesst sich diese Harmonielehre an des Verfassers »Kurzgefasste Generalbasslehre« an und ist wie jene als Handbuch für den Unterricht in Musikinstituten geeignet, nicht nur für Fachmusiker, sondern auch zu gründlicher Heranbildung musikalischer Dilettanten.

Marx, A. B., Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik. **Zweite unveränderte Auflage.** gr. 8. geh. 2 Thlr. 20 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 5. Februar 1873. **Nr. 6.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. V. Accidentien und musica ficta (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia [Fortsetzung: Werke von Aug. Schäffer, Chr. Scherling, H. M. Schletterer und Rob. Schwalm]. Compositionen für Pianoforte mit und ohne Begleitung von Streichinstrumenten [Fortsetzung: Werke von Fr. Siebmann]). — Zehn Briefe von Schiller an Zelter (Fortsetzung: 3., 4. und 5. Brief). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

V.

Accidentien und musica ficta.

(Fortsetzung.)

4) Erzeugung besseren Wohlklangs und fliessender Stimmführung.

Wir sind genöthigt, bei diesem Punkte, dem schwierigsten unserer ganzen Abhandlung, länger zu verweilen und weiter auszuholen, wobei wir abermals den Unterschied der neuen von der alten Musik ins Auge fassen und die Bitte erneuern müssen, Anschauungen, welche aus dem Geiste und Charakter der ersteren hervorgegangen, uns auch wohl, man möchte sagen zur zweiten Natur geworden sind, der man nun einmal sich nicht entschlagen könne, bei Beurtheilung der auf dem Gebiete der alten Tonkunst vorkommenden Erscheinungen nicht geltend machen zu wollen.

Die diatonische Tonreihe der Octave in der neuen Musik ist, wie das uns auch der geistvolle sel. Hauptmann bestätigt hat, nichts anderes als die Auseinanderlegung der wesentlichen Accorde des Grundtons, der Ober- und Unterdominante; diese bilden mit den in zweiter Reihe stehenden drei Mollaccorden und dem der falschen Quinte die Grundlage der ganzen Musik. Nothwendig ist es deshalb, dass das Auftreten eines jeden leiterfremden Tones, wenn derselbe nicht als blosse vorübergehende Zierrath erscheint, von der grössten Bedeutung ist, weil er einer anderen Grundlage angehört und damit zu erkennen giebt, dass an der Stelle der alten eine neue gesetzt ist, das gebildete Ohr fühlt sogleich beim Erklingen desselben diese Veränderung, die aber doch in nichts anderem besteht, als in der Verschiebung derselben Tonreihe der Octave in die Höhe oder Tiefe eines anderen Grundtons. Das ist die Ausweichung, welche die alte Musik in dieser Bedeutung nicht kennt; was man *musica ficta* nennt, werden wir am Schlusse dieses Artikels besprechen.

Die alte Musik weiss nichts, wie bereits erwähnt, von einer harmonischen Grundlage durch Accorde, weil ihr bei ihrem Hexachordensystem eine Tonreihe innerhalb der Octave als geschlossene Continuität fremd ist. Das was in mehrstimmigen Sätzen des homophonen, gleichen Contrapunkts (*nota contra notam*) den Anschein von Accorden annimmt, ist lediglich Folge der Zusammenfügung von verschiedenen Modulationen in meist gleicher Folge der Notenquantitäten, nach den Regeln des alten Contrapunkts, z. B. dass nur grosse Intervalle und möglichst vollkommene Consonanzen in der Tiefe liegen sollen, niemals die Quarte, wenn nicht als Dissonanz in der Synkope (s. Artikel IV Sp. 146, dann 267) u. dgl. Diese Anordnung ist es, welche dem Gesange solche Gestalt verleiht, doch aber nicht als Accordenfolge in der Intention des Tonsetzers lag, der gar nichts von Accorden wusste. Die einzelnen Stimmen, deren gleichzeitiges Erklingen die Harmonie bildet, machen jede für sich ihren Gang geltend, jede Verschönerung des Stimmengangs, jedes Mittel denselben fliessender zu machen, jede Erzeugung eines besseren Wohlklangs der Intervallenfolge ist Verschönerung des ganzen Tonstücks, und dass diese nicht in das Maasslose ausschweife, dafür ist gesorgt durch die oben bereits berührten Maassregeln, unter welchen die Cadenzen eine sehr bedeutsame Rolle spielen, und gerade diese für jede Tonart (*modus*) besonders bestimmten Cadenzen sind es, welche neben den oben unter 1) und 2) vorgetragenen Fällen der Einführung eines *b* oder *es*, alle die leiterfremden Töne mit sich führen, die in der alten Musik überhaupt für zulässig erachtet wurden, also mit Ausschluss von *dis* und *ais*, sowie *des*, *ges*, *as*, nämlich *fis*, *cis* und *gis*, welche leiterfremden Töne also recht eigentlich zur Einheit der Tonart gehören.

Wie die neue Musik ihres Theils von alle dem nichts weiss, jedes Einfügen einer vom Tonsetzer nicht vorgezeichneten Erhöhung oder Erniedrigung ihr als willkürlicher Eingriff in dessen Intentionen, als ein ungeheuerlicher Frevel erscheint, so weiss auch die alte Musik nichts von einem leiterfremden oder leitereigenen Tone, dessen Name und Begriff allen alten Tonlehrern ganz unbekannt ist. Man erkenne in alle dem den diametralen Gegensatz der alten und der neuen Musik! Man wird dann auch die Meinung Vieler als eine thörichte erkennen, der richtige Tonsatz der alten Musik bestehe in dem Weglassen aller chromatischen Erhöhung und Erniedrigung, worin insbesondere die Enthusiasten excelliren, die ihre Begeisterung für die alte Kunst nur dann für gerechtfertigt finden, wenn ihnen möglichst viele Härten, ungefüge, ohrenzerreissende Dinge entgegentreten; ebenso wird man aber auch selbst die Anschauung für nicht richtig erklären, dass jedes Einsetzen chromatischer Tonzeichen ausser zu den sogenannten Leit-

tönen bei Cadenzen und etwa noch das ♭ zur Vermeidung des Tritons und der falschen Quinte Ungebühr sei, dem Charakter und Geist der alten Tonstücke widerspreche, welcher hierdurch nur zerstört werde. *)

Alle accidentellen Aenderungen in der Stimmführung, mit Ausnahme der im ersten und zweiten Abschnitte behandelten Fälle der Erniedrigung durch ein ♭, richten sich hauptsächlich gegen die kleinen unvollkommenen Consonanzen, kleine Terz und kleine Sext und zwar auch hier durch Einsetzen eines ♭, wie, was meistens der Fall ist, eines ♯. Man hielt diese kleinen unvollkommenen Consonanzen für weniger wohlklingend und glaubte sie durch ihre Vergrösserung auf die angegebene Weise verbessern zu müssen, bezeichnend nannte man solche Erhöhung *sustentatio* **), auch *sublevatio*, gleichsam die einem unvollkommenen schwachen Wesen bedürftige Unterstützung oder Erleichterung. Aber auch grosse unvollkommene Consonanzen werden um ihrer Stellung willen verkleinert. Im Zusammenhang mit dieser Ansicht lehren alle alten Tonlehrer — was wir im vorigen Artikel IV unter Nr. 5 Sp. 265 und 266 mit der Bemerkung vorgetragen haben, dass wir an gegenwärtiger Stelle darauf zurückkommen werden — dass beim Fortschritt einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen nur eine solche gewählt werden solle, welche der vollkommenen am nächsten steht, dass daher nach den von Zarlino (*Istitut.* III, 38) angegebenen Regeln der Fortschritt der Sexte zur Octave nur durch die grosse und nicht durch die kleine zu vollziehen sei und das zwar in der Gegenbewegung beider Stimmen, während die kleine Sexte sich eher zur Quinte neige, indem nämlich eine Stimme liegen bleibt, die andere schrittweise auf- oder absteigt. Will man von der Terz zur Octave gelangen, so muss sie gross sein und nicht klein und zwar in der Gegenbewegung beider Stimmen, deren eine schritt-, die andere sprungweise sich bewegt. Wollen wir aber von der Terz zur Quinte gelangen, so dass eine Stimme liegen bleibt, so sei es nöthig, meint Zarlino, dass die Terz gross ist. ***) Die Terz kann aber klein sein, besonders im zweistimmigen Satze, wenn die Stimmen schrittweise in Gegenbewegung, oder die eine einen Schritt, die andere einen Sprung abwärts macht; nur wenn beide Stimmen in Gegenbewegung fortschreiten, muss wenigstens im zweistimmigen Satze zur Vermeidung der unharmonischen Relation (was wir heutzutage Querstand heissen) die kleine Terz genommen werden. †) Schreitet die Terz in Gegenbewegung zum Einklang, so muss sie klein sein, ebenso die Decime vor der Octave. Einen Rechtfertigungsgrund hiefür haben wir bereits angegeben, dass jedes Unvollkommene zur Vollkommenheit zu gelangen strebe, deshalb hierin unterstützt werden müsse, dass das Vollkommene zum Unvollkommenen fortschreite, mache sich schon von selbst so, dazu bedürfe es keiner Nachhülfe. Vanneus (Recan. III, 15) meint, die Musiker liessen den Fortschritt der Sexte zur Quinte nicht zu, weil das eine rücklaufende Ordnung sei, welche unpassend ist; der Fortschritt soll zu der Consonanz gemacht werden, welche grössere Vollkommenheit besitzt, daher strebe die Sexte mehr nach der Octave, welche das Ganze enthält und aller Consonanzen Königin ist, und Meister Zarlino fügt a. a. O. bei, eine grosse unvollkommene Consonanz strebe mehr nach Vergrösserung (d. h. liebe mehr das Fortschreiten zu einer grösseren) der Höhe oder der Tiefe nach als eine kleine, deren Natur es sei, sich zusammenzuziehen und sich noch kleiner zu machen, denn die grössere habe mehr Neigung sich mit anderen zu vereinigen (*ha più del continovo*) als die kleine. Man mag von allen diesen Gründen halten was man will, so viel ist doch jedenfalls richtig, dass, fasst man die Stimmenführung für sich ins Auge und betrachtet sie nicht als gebunden durch Accordenunterlage wie in der neuen Musik, man in den angegebenen Regeln im Allgemeinen nur den Ausdruck vollkommen richtiger Empfindung erkennen kann.

Schliesslich hält Zarlino es noch für nothwendig darauf aufmerksam zu machen, dass wenn man von der unvollkommenen zur vollkommenen Consonanz fortschreiten will, wenigstens eine Stimme den grossen Halbton durchschreite, **stillschweigend oder ausdrücklich.** Man erinnert sich, dass nach Zarlino's System, nachdem er die Feststellung der Tonscala durch Fogliano angenommen hatte, den Halbton, welcher in der Differenz der grossen Terz und der Quarte besteht, in Widerspruch mit der älteren Theorie, sowie es in der neuen Musik geschieht, den grossen Halbton nannte, nämlich *e f*, *fis g*, *gis a*, *a b*, *h c*, *cis d*. *) Dieser Halbton soll allemal von einer Stimme durchschritten werden. Er spricht also damit mit einer Bestimmtheit, die nichts an ihrer Deutlichkeit vermissen lässt, aus, dass beim Uebergang von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen dieser Halbton, ist er auf der treffenden Tonstufe in der diatonischen Tonreihe nicht vorhanden, gesungen werden muss, auch wenn das chromatische Zeichen nicht beigesetzt worden ist.

*) Hat sich selbst der scharfsinnige Oettingen zu dem Ausrufe veranlasst gesehen: »Wenn doch die alten classischen Sachen aus der Zeit des Palestrina vor den Widerrufungs- (?) und Erhöhungszeichen verschont blieben!« Wahrhaft unbegreiflich ist die Zähigkeit dieses Verurtheils.

) Vanneus (Recan. III, 37) sagt von der kleinen Terz: ***parum suavis, immo duriusque habetur*, ebenso von der kleinen Sexte: ***profecto parum consonat***, ***ut ergo*** (in einem gegebenen Beispiele) ***reintegretur — — Tenor sustentationis opem implorabit, ut gratus auditoribus fiat.*** Pietro Aaron (Toscan. II, 20) nennt die kleine Decime ***aliquanto dissonante, — essendo sollevata al luogo suo, si senta più soave.***

) Diese Regel Zarlino's ist ebenso wenig richtig als das Gegentheil, dass nämlich in solchem Falle die Terz klein sein müsse, was er einige Zeilen nachher auch behauptet: *c e*, *c g* kann ebensowohl stattfinden als *d f*, *d a* oder *c e*, *a e*. Zum Beweis, dass wir nicht fälschlich dem trefflichen Tonmeister eine Unrichtigkeit vorwerfen, setzen wir zwei Stellen aus dem angezogenen Capitel hierher: »Ma quando dalla Terza vorremo venire alla Quinta, & una delle parti non farà movimento alcuno, sarà dibisogno, che la Terza sia la maggiore.***« Zwölf Zeilen nachher heisst es: »***quando le parti ascendessero insieme, l'una per Movimento congiunto e l'altra per Movimento separato, allora la Terza si porrà maggiore. Et se una delle parti non si mouesse, e l'altra per Movimento separato, allora la Terza si porrà sempre minore.***«

†) Im mehrstimmigen Satze wird dagegen häufig von den besten Meistern wie Palestrina, Lasso, vornehmlich von Letzteren und noch mehr von späteren deutschen Meistern, der Fortschritt von der grossen, oft selbst durch ♯ erhöhten Terz zur Quinte in Gegenbewegung auf eine zuweilen das Ohr verletzende Weise angewendet.

*) Der Grund liegt, wie wir im zweiten Artikel nachgewiesen haben, darin, dass das ältere den Pythagoräern folgende System die grosse Terz zu gross annahm, wodurch der Halbton zwischen grosser Terz und Quart kleiner, der Halbton zwischen grosser und kleiner Terz grösser wurde als im neuen System Fogliano's.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

(Fortsetzung aus Nr. 3.)

(14) Aug. **Schäffer** Op. 113 c d,[20] Deutscher Einigkeitsgalopp, mag dem Viergespann im Bierkeller munden; es ist kindisch genug an Wort und Ton, um einmal darüber

20) Der deutsche Einigkeits-Galopp. Launiges Männerquartett componirt von August Schaeffer. Op. 113cd. Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser. 4⁰.

zu lachen. Die Intention aber, einen Tanz durch Orchester vorzutragen und zwischenein (gleichsam) als zweiten Vers umschichtig ein lustig Lied zu singen — a capella oder con capella! — diese ist an sich keine verächtliche Sache, und nicht blos bei unsern Altvordern mit Glück versucht, sondern noch heute den begabten Tongesellen in den schwäbischen Bergen nicht fremd geworden; hörten wir doch selbst das Völklein einst so umschichtig Orchester und Lied wechseln, auch wohl beides in einander jeuchzen, dass es eine Lust war. Unsre matten Fliegen von der schwindsüchtigen Liedertäfelei könnten hier was lernen. — Uebrigens wollen wir auch dem Schäffer nicht alle Tonbegabung absprechen: dass er aber noch bei Op. 113 mehr Wiener Gspassigkeit als edlen Scherz und Lebenslust zeigt — das möchte den logarithmischen Chronologen doch bedenklich machen; — und nun gar das lose Gezeug edirt in 3 Editionen: Partitur mit Orchester, — Pianoforte mit Gesang — 4 Männerstimmen, Partitur! — nun, der Glaser in Schleusingen ist ein opferliebender Verleger.

(15) Chr. **Scherling** Op. x[21]) hat Ludwig Liebe's einstimmige Melodie zu G. Mühl's »Wacht auf den Vogesen«, für Männerchor — wiederum einstimmig, d. h. wenige Takte ausgenommen ganz Unisono so zugerichtet, dass sechs blecherne Musikanten für die unharmonischen Menschenkinder gütigst Harmonie formiren, wozu Gran Cassa die rhythmische Verschönerung paukt: ein beiderseitig gelungenes Lärmstück von chauvinistischem Teutonenthum, wie mans im siegreichen Bivouac nicht exquisiter wünschen kann. Sonst hat es weiter keinen Zweck, am wenigsten poetisch musikalischen. Zu loben ist jedoch einigermaassen die äusserliche Singbarkeit, auch die blechernen Krafteffecte in vorgehaltenen Septimen, Tritonen und dergleichen: das kitzelt so recht im Unterleibe, vgl. Partitur S. 4, 5.

(16) H. M. **Schletterer** Op. 32[22]) enthält Acht Männerchor-Gesänge, deren erstes Heft (Nr. 1, 2, 3) uns vorliegt. Nr. 1 Wächterlied von Scheffel ist melodisch und sangrecht gestaltet, einige Härten ausgenommen, welche durch harmonische Zierlichkeit veranlasst scheinen, namentlich der Gang S. 2 »führt die Seele — zur Ewigkeit«, wo die Septimen-Modulation zu Anfang Takt 2—3 den Sänger leicht beschweren, wo nicht verwirren kann, und am Schluss desselben Satzes »Ewigkeit«, wo das Verweilen auf der Quartsexte, zumal mit leer nachfolgendem Unisono, etwas Stelzfüssiges an sich hat. Der frische Charakter der Melodie würde vielleicht heller und edler hervor treten bei dreistimmigem Satze, dergleichen den Männerchören aus alten Mustern lieb und werth sein müsste, wenn sie nur einmal die prächtigen Händel's Posaunentrios gehört, und Mozart's Zauberflöte reiflich erwogen hätten. Das Viergespann ist oft wie ein fünfrädriger Karren, bei allem Ueberfluss noch ungenügsam, so dass es sich gern — wie auch hier — durch Sechsstimmigkeit in der Final-Clausel wieder ins Aequilibrium setzt. *Ne quarta loqui persona laboret* muss man oft ausrufen mit Horat. Ep. ad Pis. 192 — welche Warnung ganz sonderlich angebracht wäre bei dem Weihnachtsbaum Nr. 2, wo auch der Polonaisentritt des Anfangs weniger vocal als instrumental schmeckt, hier freilich doch etwas anmuthiger als in dem abscheulichen Slovakentritt des sogenannten Jägerliedes (»Heil dem Manne, der den grünen Hain«) von Kiefer, welches in den zwanziger Jahren den Verfall des alten Burschengesanges mit einleiten half. Aber auch dieses, Schletterer's allerdings melodisch angelegte Stück würde durch Einfachheit, das Gegenbild der gesuchten Feinheit, nur gewinnen. — Aehnliches gilt von Nr. 3, wo ebenfalls die Grundmelodie dem weichen Frühlingssehnen des Oser'schen Liedes angemessen, oft süsslichlich, zuweilen überspannt zärtlich zur Seite geht. Durch grössere Stimm-Masse wird allzeit der harmonischen Verdichtung oder Verdickung, Ueberlastung selbst tonloser Silben unwillkürlich Raum gegeben; zudem fordert — man vergleiche nur ein richtiges (classisches) Duett mit einer Beethoven'schen Symphonie — es fordert die wachsende Stimmzahl immer grössere rhythmische Verhältnisse. Ein richtiges Duett wird engere Perioden mit überwaltend melodischer Einfalt hegen, nicht leicht verschobene*) Perioden ertragen, auch nicht leicht aus Tripel-Rhythmen in Quadrupla oder Quintupla eingehen können, ohne an der Seele Schaden zu leiden, während solche eingeschachtelte verknäuelte und wiederaufgelöste Prachtmassen der Symphonie, dem dramatischen Riesenbild, gar wohl geziemen. — Wie anmuthig klingt doch hier bei Schletterer S. 1 Z. 4 T. 3 der fast dreistimmige Satz »Schon singen und jubeln« — wie mühevoll dagegen das ohnehin im Grundbass schwierig syllabirte »Hast du's, o Lenz, nicht vernommen« S. 3, 5, 2—3! Auch die bedeutsame Wendung S. 3, 2, 2 »Hervor mit seligen Träumen« würde, ins Dreistimmige umgesetzt, reiner voller und flüssiger klingen. Wir durften bei Schletterer etwas länger verweilen, weil seine literarischen und didaktischen Leistungen den strebenden Künstler verrathen, der sich nicht fertig glaubt, sondern unermüdlich fortschreiten will.

(17) Rob. **Schwalm** Op. 7[23]) macht uns das Urtheil leichter: die Betonung von H. Stein's »Das Lied wird That« für Männerchor mit Orchester ist eine Fanfaronade voll Getöse und Gallicismus: denn schon die Titelphrase lehnt sich an das moderne Französisch *La charte sera une vérité* — welches kürzlich neu variirt ist in jenem Zeitungsberichte vom 11. Novbr. 1870 *Les désastres de Wörth et Weissenbourg étant devenus faits*, zu deutsch: »Was wir vorher Lüge nannten, nicht glauben wollten, was Lüge war, ist über Nacht wahr geworden!« Solche Sprachverdrehung war bisher dem Deutschen unbekannt, gleichwie die chauvinistische mehr als heidnische Selbstherrlichkeit, dergleichen unsere Väter von 1813—1815 nicht kannten, und wofür das gesegnete Reich der *grande nation* nun zweimal zu Falle gekommen ist. Wie überhaupt absichtliche Poesie nur selten, ausnahmsweise gelingt, so insonderheit tendenziöse Musik, da unsere Kunst von allen die reinste, von äusseren Zwecken unabhängigste ist, und durch jede äusserliche Absichtelei von ihrer Höhe fällt. Und wie alles Tiefste und Herrlichste, was der Menschengeist schaffen und bilden mag, auf Glauben beruhet: das könnte man hier

21) Die Wacht auf den Vogesen, Gedicht von G. Mühl aus Strassburg Für eine Singstimme componirt von Ludwig Liebe. Für Männerchor mit Instrumental- oder Pianoforte-Begleitung im Einverständniss mit dem Componisten arrangirt von Chr. Scherling. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann.) (4310.) 4⁰. Partitur mit Clavierauszug 7 S. 7½ Ngr.

22) Gesammelte Männerchöre von H. M. Schletterer. Op. 32. Acht Chorgesänge. Dem Augsburger Männergesangverein gewidmet. Heft 1. Nördlingen, Druck und Verlag der C. H. Beck'schen Buchhandlung. 1871. Partitur. 4⁰. (1. Wächterlied in der Neujahrsnacht [des Jahres 1200]. Aus den Wartburgliedern in J. V. Scheffel's Frau Aventiure. 2 S. 2. Der Weihnachtsbaum, Gedicht von J. Hertle. 4 S. 3. Frühlingssehnsucht, Gedicht von Fr. Oser. 4 S.)

*) Oder κατὰ συναφὴν (συνάφειαν) verbundene, ῥυθμοὶ συνημμένοι = durch Verschmelzung des Schlusstaktes Einer Reihe mit dem Anfangstakte der folgenden; eine treffende Bezeichnung, die Rudolf Westphal in seiner Antiken Rhythmik (1865 S. 106, worüber Weiteres s. Göttinger Gel. Anzeigen 1867, 624) versucht hat. — Ueberhaupt möchten wir sagen, dass in Natur und Geist gleichmässig die kleineren und grösseren Gebilde nicht (wie gewisse zoochemische Infusions-Fanatiker wollen) arithmetisch, sondern geometrisch oder potenzirt sich unter einander verhalten, d. h. das viermalige Volumen z. B. eines Körpers, Volks, Kunstwerks ist zum einmaligen nicht 4fach sondern 16fach stärker, vielfältiger, beziehungsreicher, lebendiger.

23) Das Lied wird That, Gedicht von Heinrich Stein, für Männerchor und Orchester von Robert Schwalm (Dirigent der Elbinger Liedertafel). Op. 7. Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser. Clavierauszug. Folio. 23 S. 1 Thlr.

durch den Beweis des Gegentheils (*Argumentum a contrario*) erkennen; denn unmöglich, daher unglaublich ist doch, dass in unserem Falle Dichter und Sänger selbst daran glauben, was sie so entsetzlich schreien, dass die Möven darüber ins baltische Meer entwischen — (wie ein parteiischer (?) Zeuge meldet) nämlich die Worte »Wir wollen deutsche Lieder singen — Bis einst das Lied zur deutschen That« — — hier geht der Athem aus, ingleichen das Verbum. Jenes athemlos patriotische Geschrei signalisirt Autor durch die üblichen Thürmchen ʌʌ der franzmäunisch belgisch keltischen Schule, deren sich über den Singnoten S. 9 = 4mal 10 befinden, S. 21 gar 4 · 25 dito. — Bei dem allen rechnen wir es dem vorliegenden Musikanten noch zu gute, dass er von den zween Thätern der unschuldigere ist: denn seine Töne sind harmlos, erreichen das Poema lange nicht, sind zudem ohne erhebliche Anlage zur Magyaren-Harmonie — wenn man die schüchternen Versuche S. 4, 9, 15 ausnehmen will; und wenn man das tosende Orchester sammt Thurmspitzen ʌʌ abzieht, so bleibt eine höchst unschädliche, unmelodische und über die Hälfte unisone Declamation übrig. Das Opus wäre gar nicht besprochen, wenns nicht eine Signatura temporis an sich trüge gleichwie weiland Spontini's »Wie heisst das Volk« — das auch in wenigen Jahren zeitgemäss verschollen ist.

(Fortsetzung folgt.)

Compositionen für Pianoforte

mit und ohne Begleitung von Streichinstrumenten.

(Fortsetzung aus Nr. 3.)

Einen höheren Werth als die bis nun besprochenen Novitäten haben die drei neuesten Opera von Fr. Siebmann, zu deren Betrachtung wir uns nun wenden wollen. Siebmann ist ein Componist von solider Bildung, ansehnlicher Formengewandtheit und nicht gewöhnlicher Geschicklichkeit in der Clavierbehandlung. Seine Erfindung erhebt sich nicht selten zu einer gewissen Noblesse, ist meistens selbständig und sinkt nicht leicht bis auf das Niveau des Banalen herab. Dem ganzen Habitus seiner Erfindung wie Technik nach steht Siebmann eher der Mendelssohn'schen als der Schumann'schen Schule nahe; an letzteren Meister erinnern fast nur einzelne hie und da auftauchende »Duolen«; die Harmonik, thematische Arbeit, das an arpeggirten Figuren reiche (überreiche!) Begleitungswesen weist auf Mendelssohn und, sagen wir es gleich hier: nicht immer zum Vortheile des Nachahmers, hin. Der Vorzug der Natürlichkeit in der Qualität von Melodie und Harmonie, das gesunde Wesen, welches aus beiden Hauptfactoren der Musik spricht, vermag nicht zu verhüten, dass der Componist hin und wider nur sehr geringes Interesse für seine musikalischen Mittheilungen einzuflössen weiss: die »Natürlichkeit« schwächt sich dann zur Physiognomielosigkeit, das »gesunde Wesen« zur Nüchternheit ab. Auch die oben hervorgehobene Gewandtheit in der thematischen Arbeit ist vom Componisten nicht immer erfolgreich verwerthet: in manchen Sätzen offenbart sich eine Freude am Sequenzenwesen, an Steigerungen vermittelst des gar so wohlfeilen Mittels der Wiederholung des gleichen Motivs auf verschiedenen Tonstufen, die wir mindestens mit dem Tonsetzer nicht zu theilen vermögen.

Doch gehen wir nun an die Betrachtung der einzelnen Stücke. Da ist zuerst ein Heft »Jagdscenen« für Pianoforte. [12]) Von den drei Stücken ist das erste (E-dur, $^6/_8$-Takt) durch ein frisches, kräftiges Thema ausgezeichnet, von charakteristisch-jagdmässigem Wesen und im Beginn recht fesselnd. Im Verlauf lässt es aber mehr und mehr an Interesse nach; der Componist arbeitet mit einem zu geringen Capital: es ist immer der nämliche Rhythmus, der dominirt, und zwar vermöge des einen unermüdlich beibehaltenen ersten Motives. Ein hübsch klingender, breit-melodischer, aber nicht durch Originalität hervorstechender Mittelsatz vermag nicht völlig die rhythmische Monotonie des Hauptsatzes, der in seiner ganzen Ausdehnung wiederkehrt, zu verdecken. Das zweite Stück (E-moll, $^4/_4$-Takt) ist eine Art »Lied ohne Worte« von wohlthuender Klangwirkung und sinnigem Wesen; die Begleitungsfigur möchte man wohl etwas aparter wünschen. Das dritte Stück (E-dur, $^6/_8$-Takt) ist dem ersten verwandt, welchem es durch den Reichthum an Modulationen überlegen ist, an Frische der Erfindung aber nachsteht. Das zweite der vorliegenden Werke ist eine »Suite« für Pianoforte in fünf Sätzen. [13]) Von diesen ist das »Präludium« (H-moll, $^3/_4$-Takt) ohne Zweifel der werthvollste. Dasselbe hat eine breite, vornehme Empfindung athmende Cantilene, welche von einer interessant geführten harmonischen 32stel-Figur umkleidet und von einem in kräftigen Schritten einhergehenden Basse getragen ist. Es spricht eine gewisse Grösse aus diesem Tonsatze, die den Hörer in nicht gewöhnlicher Weise anregt. Die »Menuett« (D-dur) ist im Charakter nicht übel getroffen, hat aber weniger Originalität; namentlich ist der Hauptgedanke seit hundert Jahren schon von manchem Tonsetzer in ähnlicher Weise ausgesprochen worden. Die »Arie« (H-dur, $^6/_8$-Takt) dünkt uns etwas flau und physiognomielos; die darin auftretende Melodik schmeckt ein Wenig nach dem Treibhause.

Die beiden letzten Sätze: »Allemande« (D-dur, $^4/_4$-Takt) und »Gavotte« kann man als gute Musikstücke bezeichnen. Dass sie, namentlich die »Gavotte«, wenig im Charakter getroffen sind, soll übrigens nicht verschwiegen bleiben. Wir möchten bei dieser Gelegenheit eine allgemeine Bemerkung nicht gern unterdrücken. Ohne Frage steht es jedem Componisten frei, bei einer »Suite« in Bezug auf die Anzahl und Form der Sätze in eigenthümlicher Weise vorzugehen, sich von besonderen ästhetischen Erwägungen leiten zu lassen. Der Begriff »Suite« war eben von jeher, und ist in der Gegenwart noch mehr als zu Bach's Zeiten ein solcher, dass man darunter höchst verschiedenartige »Folgen« von Stücken erwarten konnte und kann. Waren es früher vorwiegend Tanzstücke, wie die »Sarabande«, »Gavotte«, »Gigue« u. a., welche den breiten, durch die rein äusserliche Einheit der gleichen Tonart zusammengehaltenen Rahmen der Suite ausfüllten, so wählt der Componist heute Formen wie den Marsch, Walzer, das Scherzo, Intermezzo u. s. w., überhaupt solche, die unseren actuellen Neigungen besonders entsprechen. Die Einheit der Tonart hat der moderne Künstler aufgegeben; dafür suchte er — unter dem Eindrucke der Sonatenform stehend — eine tiefere, innerliche Einheit zu erzielen: diejenige der vorherrschenden Grundstimmung. In ihrer ästhetischen Bedeutung ist die Kunstform der »Suite« in sofern gegen früher gestiegen; aber in Bezug auf ihre Verwerthung und Ausbeutung in praxi fehlt es den meisten Tonsetzern noch an der rechten Erkenntniss. Einige deuten das Wort »Suite« schlechtweg als »Folge«, gleichsam als »Suite de pièces« und hängen ein paar Stücke an einander, blos um ein etwas stärkeres Heft herauszubekommen. So schrieb ein — übrigens sehr achtungswerther, gediegener Berliner — Componist eine »Suite«, die mit einem breitangelegten (ersten) Sonatensatze beginnt, um mit einem kleinen,

12) Jagdscenen für das Pianoforte componirt von Fr. Siebmann. Op. 52. Leipzig und Weimar, Rob. Seitz. (208.) Folio. 21 S. Pr. 1 Thlr.

13) Suite (H-moll). 1. Präludium. 2. Menuett. 3. Arie. 4. Allemande. 5. Gavotte, für das Pianoforte componirt von Fr. Siebmann. Op. 53. Leipzig und Weimar, Rob. Seitz. (216.) Folio. 19 S. Pr. 1 Thlr.

niedlichen Nocturne zu schliessen. Da ist denn nun freilich von einem organischen Wesen nichts mehr zu verspüren: die »Suite« als Formbegriff ist völlig negirt. Der Missbrauch des kunstgeschichtlich bedeutsamen Wortes »Suite« liegt aber hier auch auf der Hand. Andere Tonsetzer — wie z. B. Goldmark — geben unter dem Titel »Suite« Compositionen von ausgeprägt cyklischem Charakter; ihnen ist dieser ein willkommener Nothbehelf, um doch Werke classificiren zu können, die dem viel klarer gestellten Begriffe der »Sonate« sich nicht wohl subsumiren lassen. Die meisten neueren Componisten aber pflegen neben dem stereotypen einleitenden »Präludium« die älteren und neueren Tanzformen bunt durcheinander zu verwenden, unterbrochen wohl auch hin und wieder durch reine Liedsätze. Dass sich künstlerisch sehr Vollendetes auf diese Weise leisten lässt, hat Woldemar Bargiel mit seinen Suiten — wir erinnern namentlich an die in A-moll — deutlich bewiesen. Um die Musikformen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber zu neuem, kräftigem Leben zu bringen, ist es unerlässlich, dass sie der Componist in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit erfasst und zur Darstellung zu bringen vermag; anderen Falls greift ein Dilettantismus im formalen Theile Platz, der als sehr kunstschädlich bezeichnet werden muss. Wie soll der Hörer denn noch eine Kunstform verständlich und das heisst: befriedigend finden, über die der Tonsetzer selbst bei der Verwendung völlig im Unklaren war? — Es ist immer ein Beweis höchster Kunstweisheit des Componisten, wenn er das Wesen einer Formgattung in allgemeinverständlicher Weise zur Anschauung bringt. Denn jede Form bietet dem kundigen Meister ganz aparte, nur ihr erreichbare Ausdrucksmittel und -möglichkeiten dar. Von dieser Erkenntniss ist Herr Siebmann nicht genügend durchdrungen: das beweisen die oben genannten alten Tanzstücke, das beweist auch die nun zu besprechende »Suite für Violine und Pianoforte« (in A-moll Op. 51).[14]) Diese aus fünf Sätzen bestehende Composition hält in keiner Hinsicht einen Vergleich mit den beiden früher besprochenen Werken aus. Sie ist augenscheinlich »invita Minerva« gemacht. Das Präludium hat eine sehr dürre Melodie für die Geige und ein Arpeggien-Accompagnement, wie es eigentlich von Polizei wegen nicht mehr geduldet werden sollte. Die »Menuett« (A-dur) hat etwas Gezwungenes und fällt überdies ganz aus dem Charakter. Die nun folgende »Arie«, welche boshafterweise auf das A-dur sofort mit Es-dur einsetzt, ist der beste Satz; »Toccate« und »Marsch« stechen dagegen in keiner Weise hervor. Die in ihnen zum Ausdruck gelangende sehr flaue Stimmung wird in nichts gehoben durch einige vom Componisten beliebte harmonische und rhythmische Curiosa. In Summa scheint Herr Siebmann kein schwaches Talent zu haben; auch kann man von ihm aussagen, dass er Einiges gelernt hat: aber es dürfte bei ihm zwischen der Quantität von Erfindung, die ihm zu Gebote steht, und derjenigen von Productionen, die er auf den Markt bringt, kein angemessenes Verhältniss bestehen. Manche seiner Stücke machen ganz den Eindruck, als seien sie aus innerer Nöthigung, also auf echt künstlerischem Wege entstanden, während wieder andere dafür zeugen, dass Siebmann vielfach nur gewohnheitsmässig componirt. Nur so erklärt sich der übermässig differirende Werth seiner Stücke.

14) Suite (A-moll). Präludium — Menuett — Arie mit Intermezzo — Toccata — Marsch für Violine und Pianoforte componirt von Fr. Siebmann. Op. 51. Leipzig und Weimar, Rob. Seitz. (207.) Folio. 21, 7 S. Pr. 1½ Thlr.

(Fortsetzung folgt.)

Zehn Briefe von Schiller an Zelter
aus den Jahren 1796 bis 1804.

(Fortsetzung.)

3.

Sie haben mich durch die Melodie zu dem Goetheschen Liede recht angenehm überrascht und mein Verlangen nach den übrigen dadurch nicht wenig erhöht. Auch die Zeit, binnen welcher Stark es zu liefern verspricht, ist gerade noch recht, da der Almanach nicht viel früher aus der Presse kommt. Auch für diese gütige Besorgung bin ich Ihnen höchlich verbunden.

Nach Verlangen sende ich Bogen vom Almanach mit. Vielleicht finden Sie etwas daraus, das die Composition begünstigt. Auch lege ich noch ein kleines Gedicht in Manuscript bey, wenn Sie glauben, dass es zur Musik zu brauchen.

Ihre Idee wegen des besonderen Bandes für die Musik finde ich sehr passend und ich werde daher auch die Futterale zu den Kalendern ein wenig völliger machen lassen.

Herr v. Goethe empfiehlt sich Ihnen. Die Melodie zu seinem Gedicht hat ihn sehr unterhalten.

Hochachtungsvoll verbarre ich
Ihr ergebenster Diener
Jena den 4. Sept(ember) (17)96. F. Schiller.

Das Gedicht muss ich zurückbehalten. Es ist kein Raum mehr dazu in dem Almanach.

4.

Empfangen Sie meinen wärmsten Dank für die Melodien, die ich vor neun Tagen erhalten und auch schon weiter befördert habe. Ob ich mir sie gleich biss jetzt nicht in der gehörigen Vollkommenheit habe können vortragen lassen, so haben sie mich doch schon innig bewegt, besonders haben Mignon und der Besuch mich entzückt. Die Melodie zu dem lustigen Lied von Goethe, die Sie noch in Manuscript gesendet, hat unterdessen hier herum circuliert, und findet allgemeinen Beyfall.

Nochmals danke ich Ihnen verbindlichst, dass Sie meinen Musen-Almanach mit Ihren musicalischen Beyträgen haben zieren wollen, und bitte mir, wenn es nicht allzu zudringlich ist, eine gleiche Gefälligkeit auch für den künftigen aus.

Herr Spener in Berlin wird in Herrn Cottas Nahmen alle Kosten berichtigen, sobald Sie ihm die Anzeige thun.

Mit vorzüglicher Achtung verharre ich
Jena den 16. October 1796. Ihr
ergebenster Diener
F. Schiller.

5.

Jena 20 October (17)97.

Hier mein werther Freund sende ich Ihnen unsern Almanach nebst einigen Abdrücken der Melodien. Unter diesen finden Sie noch einen Gefährten, den Concertmeister Zumsteg aus Stuttgardt einen alten academischen Freund von mir, der Ihnen vielleicht schon durch einige glückliche Compositionen bekannt ist. Die Melodie zum Reiterlied, die Ihnen so trefflich gelungen seyn soll, habe ich schon seit etlichen Monaten mit Ungeduld aber vergebens erwartet.

Machen Sie mir doch bald die Freude und senden sie. Diejenige, welche Sie hier finden, scheint viel Gutes zu haben, nur kann sie sonderbarerweise, so wie sie ist, von Männerstimmen nicht gesungen werden. — Schreiben Sie mir doch, ob wir Sie vielleicht in diesem Winter hier sehen? Es würde mich recht sehr erfreuen. Schiller.

(von Zelter's Hand: den 27. 8ber 97 erhalten.

An Herrn Hofrath Schiller habe ich auf diesen Brief am 16. November geantwortet und ihm die zwey Lieder nehmlich die Glaubensworte und das Reuterlied überschickt.

Zelter.)

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** [Zweite Aufführung der Königlichen Hochschule für ausübende Tonkunst am 16. Dec. 1872, Abends 7½ Uhr, im Saale der Singakademie unter Direction des Professor Joseph Joachim. Programm: Concert Nr. 10 (D-moll) für Streichorchester von *Händel*, Arie für Sopran aus dem Oratorium »Josua« von *Händel* (Frl. Helene Otto), Sonate für Violine in D-dur von *Tartini* (Herr Georg Hänflein), Concert für zwei Pianoforte (C-dur) mit Begleitung des Streichorchesters von *J. S. Bach* (Frl. Elise Schichau und Herr Johannes Schulze), Menuetto und Allegro molto aus dem Quartett Op. 59 Nr. 3 (C-dur) von *Beethoven* (vom Streichorchester ausgeführt), Lieder: Mainacht von *Brahms*, Lachen und Weinen von *Schubert* (Herr Georg Henschel), Novellette in F-dur von *Schumann*, Lied ohne Worte von *Mendelssohn*, Scherzo in H-moll von *Chopin* (Frl. Natalie Janotha), Serenade Nr. 2 (F-dur) für Streichorchester von *R. Volkmann*.] Auf das von der Königl. Hochschule für Musik am 16. Dec. 1872 veranstaltete Concert liefert Referent einen etwas verspäteten Bericht. Es war das zweite Concert in der Reihe der öffentlichen Aufführungen der Hochschule, und das erste als vor zahlenden Zuhörern stattfindend. Die Aufführung verlief im Ganzen sehr günstig; den grössten Theil derselben nahm die Instrumentalmusik in Anspruch, wie es der Entstehung und den gegenwärtigen Kräften der Schule nach auch erklärlich ist, doch trat auch schon der Gesang an zwei Stellen (in einer Arie aus Josua von Frl. Hel. Otto, und in zwei von Herrn Georg Henschel vorgetragenen Liedern) so erfreulich dazwischen, namentlich in der Leistung des Barytonisten Henschel, dass wir auch von der weiteren Ausbildung der unter Herrn Adolph Schulze's Leitung stehenden Vocalabtheilung die besten Erwartungen hegen und bald noch grössere Resultate zu sehen hoffen dürfen. Der instrumentale Theil bot auch in den einzelnen Solosachen höchst bedeutende Leistungen: Fräul. Elise Schichau und Herr Joh. Schulze spielten das Cdur-Concert für zwei Claviere mit Orchesterbegleitung von Bach, und sowohl der Violinist Herr Georg Hänflein, der Schüler Joachim's, sowie die Pianistin Frl. Natalie Janotha, die Schülerin Rudorff's, erfreuten durch wahrhaft schöne, in mancher Hinsicht vollendete Vorträge; Herr Hänflein spielte eine Sonate in D-dur von Tartini, Frl. Janotha drei Stücke von Schumann, Mendelssohn und Chopin. Das Orchester (nur aus Streichinstrumenten bestehend) brachte zu Anfang das Dmoll-Concert von Händel (Nr. 10 im 30. Bande der grossen Händel-Ausgabe), übernahm später die Begleitung zu dem Bach'schen Stücke für zwei Claviere, spielte darauf Menuetto und Allegro aus Beethoven's Quartett Op. 59 Nr. 3 und schloss mit R. Volkmann's Serenade in F-dur. Ueber die Leistungen dieses Joachim'schen Orchesters lässt sich kaum zu viel sagen, und auswärtige Leser werden schwer begreifen, wie es möglich sein sollte, ein Schul- und Studienorchester zu einer solchen compacten künstlerischen Masse zu gestalten. »Die Grundlage dieses Institutes«, sagt der Recensent in der Vossischen Zeitung vom 18. Dec. v. J., »ist das herrliche Streichorchester, das durch Fülle und Adel des Tons, durch Gleichmässigkeit des Strichs, wie durch Sicherheit und Feinheit der Nüancirungen alles Aehnliche in den Schatten stellt. Wie als Violinvirtuose, so auch als Dirigent versteht es Joachim in meisterhafter Weise, den dynamischen Inhalt eines Tonstücks aus den Noten herauszuspüren und durch überraschend glänzende und doch stets motivirte Contraste, durch eine ebenso feine, als den Grundcharakter nicht zerstörende Vertheilung von Schatten und Licht zum sinnlichen Verständniss zu bringen. Das Piano wie das Crescendo und Forte dieses Streichorchesters ist von bestrickender Schönheit.« Es ist gleichsam der grosse Solist, der ins Orchester hinabgestiegen ist und den einzelnen Organen seine Kunst erschlossen, seinen Geist eingehaucht hat; und das eben war für den aufmerksamen Beobachter so besonders merkwürdig, dass sich der Leiter des Orchesters gleich hervorragend als Dirigent wie als Lehrer documentirte. Bei dieser seltenen Doppelgabe ist es ein Glück zu nennen, dass Joachim als ein Musterbild künstlerischer Reinheit dasteht, da bei seiner starken Individualität und glücklichen Organisation sich Alles direct und schnell überträgt, was in ihm ist, und da dieser Schule eine maassgebende Bedeutung für die Zukunft der Musik zuerkannt werden muss. Das Concert wurde vom Hofe mit grosser Auszeichnung behandelt; der Kaiser und die Kaiserin waren zugegen, wie auch Moltke, der Mann des Schweigens und des tiefen Musiksinnes, der nie fehlt, wenn Joachim musicirt. — Mit der Erweiterung der Schule werden sich naturgemäss auch die Concerte gleichsam von selber erweitern; es sind gleichsam in der Zeichnung schon die Linien derjenigen Figuren oder Gruppen angedeutet, welche zunächst zur Ausführung gelangen müssen, wie denn z. B. jetzt schon Lehrkräfte für sämmtliche Blaseinstrumente vorhanden sind. Es ist aber sehr zu wünschen, dass Schul- und Concertthätigkeit bei diesem Institute im richtigen Gleichgewichte gehalten werde. Auf Concertiren war die Schule wesentlich mit angelegt, dies unterscheidet sie von allen ähnlichen Instituten und gewährt ihr die Möglichkeit, ein mächtiger Factor in unserem Kunstleben zu werden. Die Schwierigkeiten, welche sich einer naturgemässen Entwicklung nach dieser Seite hin entgegenstellen, werden gar mannigfacher Art sein; wir wollen hoffen, dass sie nicht unterschätzt werden und dass am maassgebenden Orte der Wille besteht, sie aus dem Wege zu räumen.

* **Berlin.** Die Verlesung eines neuen Operntextes von Richard Wagner durch den Verfasser selbst, welche vergangene Woche im Salon der Frau des Ministers Baron v. Schleinitz in Berlin stattfand, soll für die Geladenen äusserst wenig amüsant gewesen sein. Die Einzigen, die sich nicht gelangweilt haben, waren Richard Wagner, seine Gattin und vielleicht auch noch die Protectorin des Componisten. (W. Fremdenbl.)

* **Hannover.** Am 12. Jan. versammelte sich das Comité für das Marschner-Denkmal in Hannover, um den Spruch des Schiedsgerichtes entgegenzunehmen. Das Schiedsgericht hat den Entwurf von F. Hartzer, Marschner stehend auf einem Postamente, an den Seiten zwei sitzende Figuren, für den besten erklärt; das Comité eignete sich dies Urtheil an und beauftragte den engeren Ausschuss, mit dem Künstler über die Ausführung weiter zu verhandeln.

* Aus **München** schreibt man unterm 17. Januar: Gestern versuchte die Intendenz das schon mehrmals besprochene, und am Wiener Operntheater mit Erfolg erprobte System, der Spieloper im Hoftheater ein für Sänger und Zuhörer günstigeres Terrain zu schaffen. Es wurde die bekanntlich aussen von einem vergoldeten Rahmen umfasste Bühne von einem zweiten inneren Rahmen, der an jeder Seite etwa 4 Meter breit sein mag, sehr geschickt umschlossen und verengt, so dass die Coulissen des Residenztheaters angewendet werden können und die Sänger etwa den gleichen Spielraum haben, wie auf letzterem, während der Zuschauerraum unverändert bleibt und also das Kassenergebniss nicht auf die kleine Anzahl Hörer angewiesen ist, die das Residenztheater fasst, gleichzeitig aber dem Orchester nicht die ungewohnte Mässigung auferlegt werden muss, die im kleinen Hause unerlässlich, aber sehr schwer festzuhalten ist. In der Aufführung des »Schwarzen Domino« bewährte sich dieser Versuch, soweit von der Mitte des Parkets aus geurtheilt werden kann, vollkommen. Die Oper fand unter Levi's Leitung eine ausgezeichnete Aufführung, in der sich besonders Frl. Stehle durch Anmuth und Wärme der Empfindung auszeichnete. Das Tonverhältniss zwischen Sängern und Orchester war durchaus gleichmässig und befriedigend.

* **Petersburg.** Durch den Tod der Grossfürstin Helene Pawlowna hat auch die Kunst einen sehr empfindlichen Verlust erlitten. Das Michailow'sche Palais war zweifellos das ausgiebigste, interessanteste und zugänglichste aller kaiserlichen Schlösser, zu Zeiten das einzige, in welchem wissenschaftliche und künstlerische Interessen den Mittelpunkt des geselligen Verkehrs bildeten. Die Tage, in denen unsere politischen Männer hier aus- und eingingen und discutirten, sind freilich längst vorüber; die Grossfürstin hatte sich in den letzten Jahren ihrer Kränklichkeit wegen zurückgezogen und ihren Verkehr auf einen engeren Kreis beschränkt, der sich höchstens zum Besuch anwesenden Notabilitäten des Auslandes öffnete. Ihr Ausscheiden ward darum nicht minder schmerzlich empfunden, denn die Personen ihrer Umgebung unterhielten immer noch mit den Hauptrepräsentanten unseres geistigen Lebens Beziehungen, die nach beiden Seiten fruchtbar waren. Damit ist es jetzt aus, denn wie es heisst, werden die der Verstorbenen nächststehenden Hofdamen sich vollständig zurückziehen und Petersburg verlassen; unter diesen befanden sich aber mehrere der geistreichsten und strebsamsten Frauen unserer höheren Gesellschaft, deren Umgang vielfach für die Oede und Eintönigkeit des übrigen Hoftreibens Ersatz bot. Besonders schmerzlich werden die deutschen Musiker, welche zur Fastenzeit nach St. Petersburg zu kommen pflegen, die Verödung des Palais Michael empfinden. Die verstorbene Grossfürstin sah es für ihre Aufgabe an, dem fremden Künstlerthum gegenüber die Honneurs zu machen und die Petersburger Gesellschaft in künstlerischer und wissenschaftlicher Beziehung zu repräsentiren; die Pflege echter Tonkunst, welche in früherer Zeit von den Wielhorski, Ljwow u. s. w. in grossartigster Weise betrieben wurde und von Rossini, Robert und Clara Schumann mit begeistertem Dank gefeiert worden ist, droht überhaupt mehr und mehr zu

verwaisen, da das jüngere Geschlecht dem seichtesten Geschmack huldigt, an feiner Bildung überhaupt tief unter der jetzt beinahe ausgestorbenen älteren Generation steht. Von sämmtlichen Höfen ist der des Grossfürsten Constantin der einzige, welcher den Versuch macht, die guten musikalischen Traditionen Petersburgs zu erhalten.

✱ **Schwerin**, 26. Januar. Am 21. d. M. hatten wir die dritte Abonnement-Soirée für Salon- und Kammermusik und zwar unter Mitwirkung des Pianisten Herrn Anton Urspruch, welcher die symphonischen Etuden von *Schumann*, desselben Componisten Sonate in Fis-moll und die von Tausig arrangirte Dmoll-Toccata von *Bach* vortrug. — Ferner enthielt das Programm die bereits früher hier gehörte treffliche Suite in Canonform von *Grimm* und von Herrn Kammersänger Hill vorgetragene Lieder von *Goldmark*, *Mendelssohn* und *Brahms*. — Gestern producirte sich hier Pollini's italienische Operngesellschaft, deren vorzügliche Leistungen das lebhafteste Interesse erregten, mit dem »Barbier von Seville«. Besonders enthusiastische Aufnahme fanden Signora Desirée Artôt (Rosina), Sigr. de Padilla (Figaro) und Sigr. Bossi (Bartolo). Chor und Orchester, sowie die Nebenrollen waren natürlich durch unsere einheimischen Kräfte besetzt und verlief die ganze Vorstellung unter der sehr tüchtigen Leitung des Kapellmeisters Sigr. Goula auf das Beste.

✱ **Stuttgart.** Das unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs stehende Conservatorium für Musik hat im vergangenen Herbste 170 neue Zöglinge aufgenommen und zählt jetzt im Ganzen 488 Zöglinge, um 35 mehr als im vorigen Jahre. 177 davon widmen sich der Musik berufsmässig und zwar 61 Schüler und 116 Schülerinnen, darunter 126 Nicht-Württemberger. Unter den Zöglingen im Allgemeinen sind 243 aus Stuttgart, 28 aus dem übrigen Württemberg, 16 aus Baden, 5 aus Bayern, 22 aus Preussen, 1 aus dem Elsass, 3 aus den sächsischen Herzogthümern, 2 aus Bremen, 3 aus Hamburg, 7 aus Oesterreich, 32 aus der Schweiz, 4 aus Frankreich, 54 aus Grosbrittanien und Irland, 9 aus Russland, 1 aus den Donaufürstenthümern, 1 aus der Türkei, 2 aus Spanien, 51 aus Nordamerika, 2 aus Afrika, 2 aus Australien. — Der Unterricht wird während des Wintersemesters in wöchentlich 596 Stunden durch 23 Lehrer, 2 Hilfslehrer und 1 Lehrerin ertheilt.

✱ **Wien**, 16. Januar. (Schluss.) Am 7. d. führte sich hier eine jüngere Pianistin auf ungewöhnlich glänzende Weise ein. Die Dame heisst Natalie Urasoff, war früher Schülerin von Henselt (in Petersburg) und studirte die letzte Zeit unter unserem geschätzten Lehrer Prof. Anton Door. Die Concertgeberin erwarb einstimmige Anerkennung unter den Kritikern ob ihrer Bravour, gediegenen Bildung und Geschmacksreife. Sie spielte namentlich *Schumann's* »Symphonische Etuden« mit siegreicher Sicherheit. Ihr sehr schön zusammengestelltes, Werke aller Stilarten umfassendes Programm enthielt auch zwei Polonaisen von *Friedemann Bach* (in F- und Es-moll) — bekanntlich Stücke von ganz einziger Originalität — die wohl hier zum ersten Male im Concertsaale vorgeführt wurden. — Von Hellmesberger's viertem Quartettabend (er fand am 9. d. statt) will ich nur bemerken, dass er der bis nun glänzendste der Saison war; das Publikum war zahlreich und sehr beifallslustig. Es kamen folgende Nummern zum Vortrag: *Schubert's* Octett, *Beethoven's* Trio Op. 70 in Es (mit Herrn Weidner am Clavier) und *Schumann's* Quartett in A-dur. — Das fünfte philharmonische Concert (am 12. d.), das 101., welches Kapellmeister Dessoff in den 12 Jahren, die er an der Spitze dieses Musikkörpers steht, dirigirte, war wieder sehr genussbringend. *Mendelssohn's* »Athalia-Ouvertüre« ging wahrhaft pompös; nicht minder *Schumann's* vierte (eigentlich: zweite) Symphonie in D-moll. Wie denn überhaupt der in Leipzig gebildete Dirigent für diese beiden Leipziger Dioskuren eine besondere Vorliebe und tief eindringendes Verständniss bekundet. Als Novität sollte an diesem Tage ein von Liszt orchestrirter *Schubert*'scher Marsch (ich glaube der grosse in C-moll) gemacht werden; er scheint aber bei der Probe das Missfallen des Orchesters erregt zu haben, denn es wurde statt seiner *Beethoven's* »Coriolan-Ouvertüre« gespielt, ob welcher Aenderung schwerlich irgend wer ungehalten gewesen sein dürfte. Eine andere Novität, *Jul. Zellner's* »Melusine«, gelangte dagegen zur Aufführung und fand eine recht freundliche Aufnahme. Ich habe über dieses Werk unseres strebsamen, talentvollen Tonsetzers im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift*) ausführlich meine Ansicht ausgesprochen und begnüge mich daher hier damit, zu bemerken, dass auch nach der Vorführung vom Orchester meine Ansichten über die Vorzüge und Mängel des Werkes die nämlichen geblieben sind. Durchaus schön, namentlich ausgezeichnet durch ein farbenprächtiges Orchestercolorit wirkte der dritte von den fünf Sätzen; er gefiel auch augenscheinlich am meisten. Bei den übrigen trat das starke Anlehnen an den poetisch-malerischen Vorwurf als für die ästhetische Wirkung beeinträchtigend hervor. Die musikalische Form ist nicht gedrungen und geschlossen genug, um durch sich selbst völlig zu befriedigen: es fehlt an der nöthigen strengen musikalischen Logik.

*) Siehe Nr. 18 und 19 des vorigen Jahrgangs.

✱ **Wien**, 31. Jan. *F. P.* Ein Herr Josef Sucher, bis vor Kurzem Studiosus utriusque juris an der Wiener Hochschule, nunmehr »Sologesangscorrepetitor« am k. k. Hof-Operntheater und Chormeister des akademischen Gesangvereins, hat am 19. d. im grossen Musikvereinssaale ein Compositions-Concert veranstaltet. Der bis dahin hier nur in engeren Kreisen bekannte junge Künstler ist mit ganz ungewöhnlichem Eclat in die Oeffentlichkeit getreten. Ein nach Tausenden zählendes Publikum wurde nicht müde, ihn mit Beifallssalven zu überschütten: es war ein Erfolg, wie ihn wenige Tonsetzer bei ihrem ersten Debut erlebt haben dürften. Und was für Mittel hat der Concertgeber aufgeboten, um seinen Schöpfungen eine angemessene Darstellung zu sichern! Da war das Orchester und der Chor des Hof-Operntheaters, erste Sänger dieser Bühne — Herr Kraus, Müller und Frau Wilt und daneben noch der stattliche akademische Gesangverein. Und alle diese musikalischen Truppen folgten mit liebevollster Hingebung den Winken des Concertgebers, der — was gleich hier bemerkt werden möge — mit Energie und Umsicht die Oberleitung des Ganzen führte. Die Werke kamen daher begreiflicher Weise zu voller Wirkung, und es war deshalb des Urtheil über dieselben mindestens um Vieles erleichtert. Und nun dieses Urtheil? — Es lautet sehr verschieden von demjenigen, welches die überwiegende Majorität des Publikums im Concertsaale abgegeben hat; ich möchte es ungefähr in diese Worte fassen: Herr Sucher ist ein Musiker von unzweifelhafter Begabung nach Seiten der Erfindung von Klangcombinationen, der effectvollen Behandlung der Orchesterinstrumente, der Tonmalerei, überhaupt aller derjenigen Eigenschaften, die mehr das sinnliche als das geistige Element in der Tonkunst angehen. Er weiss wunderbare Farbentöne anklingen zu lassen und trifft oft, wo dieses Kunstmittel für sich ausreicht, mit schlagender Richtigkeit die von dem poetischen Vorwurfe verlangte Stimmung. Aber er ist ein äusserst schwacher Zeichner. Seine Contouren sind mit völlig dilettantischer Verschwommenheit ausgeführt; es ist ein farbiger Lappen an den anderen geheftet und zwar mit groben Stichen; zu einer organischen Gliederung, zu einem architektonischen Aufbau kommt es nie in seinen Werken: es fehlt gänzlich an dem musikalischen Logos. Herr Sucher treibt mit vollem Segelwerk in den Gewässern der Zukunftsmusik, ja, er hat sein Vorbild Wagner sogar noch überwagnert. Den Gebrauch des übermässigen Dreiklangs zur Zusammenkettung der heterogensten Dinge, die gewissen harmonischen Rückungen, das sonderbare plötzliche Hineinfallen in einen Quart-Sext-Accord hat er mit seinem Meister gemein; desgleichen die lebens- oder doch mindestens ohrengefährliche »Poly-Melodik« (Polyphonie kann man diese aparte gewaltthätige Mehrstimmigkeit nicht wohl nennen). In der Benutzung der tollkühnsten Intervalle bei den Gesängen (die freilich so recht eigentlich keine Gesänge sind), in dem naturalistischen Ausdrucke der Leidenschaft geht er selbst noch über Wagner hinaus, der Art, dass empfindsame Zuhörer bei manchen Gesangsstellen geradezu einen Ausruf der Entrüstung von sich zu geben nicht unterlassen konnten. Zum Glück für den Componisten waren so geartete Zuhörer nur in geringer Zahl anwesend; die meisten gehörten in die Classe derer, welche durch fleissigen Besuch des »Rienzi« u. s. w. ihr Nervensystem corroborirt haben, eine Beobachtung, die auch dem scharfsinnigen Musikreferenten E. Hanslick nicht entgangen ist, und an die er die psychologische sehr interessante Bemerkung knüpft: die Partei der »Wagnerianer« sei schon an der Qualität ihres Applauses erkennbar; denn nur sie habe so eigenthümlich durchdringende Schreie beim Bravorufen und so donnerähnliches Zusammenschlagen der hohlen Hände. — Nach den vorausgeschickten allgemeinen Bemerkungen über die Musik des Herrn Sucher verzichte ich bis auf Weiteres auf ein genaueres Eingehen in die Details — dazu wird vielleicht Rath werden nach der (demnächst von Buchholz & Diebel in Wien veranstaltet werden sollender) Drucklegung der Werke. Ich begnüge mich damit, die letzteren in Kürze namhaft zu machen; es waren: 4 Lieder für Bariton; »Aus alten Märchen« (von Heine), dreistimmiger Frauenchor mit Orchester; »Waldfräulein« (nach Zedlitz' Gedicht), Scene für Solo, Chor und Orchester, und »Die Seeschlacht bei Lepanto« (von Herm. Lingg) für Männerchor und Orchester. (Schluss folgt.)

✱ Auszeichnungen und Ernennungen: Der Violinist Math. Durst, Orchestordirector des k. k. Hofburgtheaters ist von der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien zum Professor des Conservatoriums ernannt worden und hat seine Function am 26. d. angetreten.

ANZEIGER.

[30]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Brukenthal, Bertha, Op. 14. 6 Chöre für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.
Nr. 1. **Fischerlied.** Abend zieht gemach heran.
- 2. **Schlaf auch du!** Die Sonne sank, der Abend naht.
- 3. **Frühlingseinzug.** Die Fenster auf, die Herzen auf!
- 4. **Ihr stolzen Sternchen.** Ihr stolzen Sternchen braucht mich nicht.
- 5. **Meeresabend.** Sie hat den ganzen Tag getobt.
- 6. **Lied vom Winde.** Sausewind! Brausewind.

Cherubini, L., Missa pro defunctis. Requiem für Männerstimmen. Klavierauszug mit Text. 8. **Roth cart.** 1 Thlr.
David, Ferd., Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels. Leichte Stücke aus Werken berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig für Violine und Pianoforte bearbeitet.
Heft 4. Aubert (père), 1. Aria. 2. Presto. 3. Gavotta. 4. Giga. 5. Presto. 1 Thlr. 5 Ngr.
Heft 5. Leclair, 1. Largo. 2. Gavotta. 3. Largo. 4. Aria. 5. Giga. 1 Thlr.
Haan, W. de, Op. 3. **Sonate** für Pfte. und Violine. 2 Thlr. 10 Ngr.
Hummel, J. N., Pianoforte-Werke zu 2 Händen. Neue revid. Ausg.
Op. 11. **Rondeau favori.** 6 Ngr.
Op. 18. **Fantasie.** 15 Ngr.
Kleffel, Arno, Op. 14. **6 Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 27½ Ngr.
Nr. 1. **Weisst du noch?** Weisst du noch?
- 2. **Die Liebste fragt, warum ich liebe?**
- 3. **Liebespredigt.** Was singt ihr und sagt ihr mir.
- 4. **Frühlingslied.** Das Körnlein springt, der Vogel singt.
- 5. **Mir träumte von einem Königskind.**
- 6. **Spanisches Lied.** Wenn du zu den Blumen gehst

Krause, Anton, Op. 24. **2 instructive Sonaten** f. das Pfte. 25 Ngr.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte:
Nr. 177. **Kleffel, A., Nach dem Sturm. Der Sonne letzte Strahlen**, aus Op. 10. Nr. 3. 5 Ngr.
- 178. —— **Ich will meine Seele tauchen**, aus Op. 12. Nr. 5. 5 Ngr.
- 179. **Emmerich, R., Nachtlied.** Vergangen ist der lichte Tag. Op. 39. 7½ Ngr.

—— Ausgabe für eine tiefere Stimme.
11. **Franz, Robert**, Das ist ein Brausen und Heulen, aus Op. 8. Nr. 4. 5 Ngr.
12. —— Treibt der Sommer seinen Rosen, aus Op. 8. Nr. 5. 5 Ngr.
13. **Hauptmann, M.**, Komm heraus, tritt aus dem Haus, aus Op. 22. Nr. 1. 5 Ngr.
14. —— Wenn ich in deine Augen seh', aus Op. 22. Nr. 2. 5 Ngr.
15. —— Già la notte s'avvicina, aus Op. 24. P. II. Nr. 1. 7½ Ngr.
16. **Josephson, J. A.**, Einsam bin ich jetzt, aus Op. 1. Nr. 5. 5 Ngr.
17. —— Spanische Romanze, aus Op. 6. Nr. 2. 5 Ngr.
18. —— Mir ist, nun ich dich habe, aus Op. 6. Nr. 3. 5 Ngr.
19. **Klein, B.**, Lebe wohl! aus den 6 Gesängen Nr. 4. 5 Ngr.
20. **Kreutzer, C.**, Die Kapelle, aus Op. 64. I. Nr. 3. 5 Ngr.

Lund, E., Op. 12. **5 Gedichte** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
Nr. 1. **Die Welt ist schön, die Welt ist kalt.**
- 2. **Allein.** Ich habe frohen Lebensmuth.
- 3. **Die Nacht.** Mondschein glänzt hernieder.
- 4. **Dir bin ich hold.**
- 5. **Liebend gedenk' ich dein.**

—— Op. 13. **Der Zigeunerhäuptling.** Gedicht von Otto Prechtler für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 17½ Ngr. Tief im Wald in nächt'ger Stunde.
Mozart, W. A., Ouverturen für Orchester. Partitur.
Der Schauspieldirector. 1 Thlr.
Figaro's Hochzeit. 25 Ngr.
Nenstedt, Ch., Op. 107. **Carillon de Louis XIV.** (1648) pour le Piano. 15 Ngr.
—— **Gavotte Favorite de Marie Antoinette** (1774) p. Piano. 12½ Ngr.

Perles musicales. Sammlung kleiner Klavierstücke für Concert und Salon.
Nr. 66. **Scarlatti, Dom., Katzenfuge**, G moll. 7½ Ngr.
- 67. **Bach, J. S., Gavotte**, G moll. 5 Ngr.

Röntgen, Julius, Op. 2. **Sonate** für das Pianoforte. 1 Thlr. 15 Ngr.
Scharwenka, X., Op. 8. **Ballade** für das Pianoforte. 25 Ngr.
Schubert, Fr., Lieder und Gesänge. Neue revidirte Ausgabe. Siebenter Band. 25 Lieder verschiedener Dichter. Für eine tiefere Stimme eingerichtet. 8. **Roth cartonnirt.** 1 Thlr.
—— **Symphonie.** C dur, für Orchester.
Arrangement für das Pfte. zu 4 Händen mit Begleitung von Violine u. Violoncell von **Friedr. Hermann.** 4 Thlr. 15 Ngr.
Wagner, R., Einleitung zum dritten Act der Oper **Lohengrin.** Orchesterstimmen. 2 Thlr.
Weber, C. M. v., Ausgewählte Lieder. Für eine tiefere Stimme eingerichtet. 8. **Roth cartonnirt.** 18 Ngr.

[31]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Leichte Stücke
für
Pianoforte zu vier Händen
über
die schönsten Volkslieder
verschiedener Nationen
von
D. H. Engel.
Op. 47.
Heft I. Preis 1 Thlr.

Leichte Stücke
für
Pianoforte und Violine
über
die schönsten Volkslieder
verschiedener Nationen
von
D. H. Engel.
Op. 48.
Heft I. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Die Geschichte des Claviers
[32]
vom Ursprung
bis zu den modernsten Formen dieses Instruments
von
Dr. Oscar Paul.
Mit ca. 50 in den Text gedruckten Illustrationen.
Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Dieses Werk ist von höchstem Interesse für jeden Clavierspieler, für jeden Stimmer, insbesondere für Musiklehrer und Pianofortefabrikanten. Es ist für obigen Preis zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, auch direct von der Verlagshandlung von A. H. PAYNE in Leipzig gegen Einsendung des Betrags von 2½ Thlr. in Geld oder Briefmarken. [374

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 12. Februar 1873. **Nr. 7.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Repertorium für ältere und neuere Tonkunst. III. Field, Cramer und Tomaschek. Allgemeines. — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia [Fortsetzung: Werke von L. Tarnowski, Albin Thierbach und Ph. Tietz]. Compositionen für Pianoforte mit und ohne Begleitung von Streichinstrumenten [Fortsetzung: Werke von Xaver Scharwenka und Josef Rheinberger]). — Zehn Briefe von Schiller an Zelter (Fortsetzung: 6., 7. und 8. Brief). — Richard Wagner in Hamburg. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literar. Mittheilungen (Niederländische Musikliteratur und Neuere Deutsche Erscheinungen. — Anzeiger.

Repertorium für ältere und neuere Tonkunst. *)

III. Field, Cramer und Tomaschek.

Allgemeines.

v. Br. Genau genommen, ist es immer ein Unternehmen von zweifelhaftem Werth, wenn man es versucht, halb oder ganz vergessene Autoren früherer Zeiten wieder ans Licht zu ziehen und sie der lebenden Generation ans Herz zu legen, vorausgesetzt, dass ihre Werke nicht vom allerersten Range sind — und eine so hohe Stufe kann ich für die Productionen der Obengenannten, für welche ich heute gleichwohl Propaganda machen will, kaum beanspruchen — oder eine besondere Bedeutung für die Kunstgeschichte haben — in welchem Falle wenigstens der dem Zusammenhange der Entwickelung nachspürende Kunstforscher von ihnen Notiz zu nehmen verpflichtet ist — und auch dieses scheint hier wenigstens nur in mässigem Grade der Fall zu sein. Denn auch die Kunst ist in ihrer Art, all ihrer selbständigen Bedeutung unbeschadet, ein Bildungsmittel, und zwar sogar ein sehr mächtiges, und da sollte Jeder, dem dafür Sinn und Gemüth innewohnt, so viel an ihm ist, nur bemüht sein, die Cultur des Alleredelsten, Allervortrefflichsten und Allerreinsten zu fördern, als dem aus dem innersten Mark und Herzblut der Nation oder der Menschheit Erzeugten, auf dass sich diese immerfort daran nähre und stärke. Hochgepriesen seien die Bemühungen der Männer, welche in unseren Tagen unsägliche Mühe daran wenden, uns die Werke der beiden grossen Heroen Bach und Händel zu bequemstem Vollgenusse zu vermitteln, von welchen die des Ersteren zumal, — es ist eigentlich entsetzlich zu sagen — bis auf einen fast verschwindend geringen Theil über ein Jahrhundert lang in Bibliotheken vergraben lagen. Denn diese beiden Gewaltigen freilich sind aus jenem Holze geschnitzt, aus welchem man die Götterbilder fertigt, um sie auf dem Altare allgemeinster und höchster Verehrung aufzustellen. Ganze Zeitalter sind mit dem Einen Homer ausgekommen. Und ich dächte beinahe, wenn Einer auf eine einsame oceanische Insel verschlagen würde, wo es keine Bücher giebt und er hätte nur seinen Shakespeare und Homer, seinen Goethe und Schiller bei sich: sein poetisches Bedürfniss wäre doch hinreichend gedeckt, und erlebte er Methusalem's Alter. Wir aber sind, so wie ein rasch lebendes, so auch ein unermesslich viel verschlingendes Geschlecht geworden: im Geistigen, so wie im Physischen; denn auch hier: wie Weniges bedarf der Mensch, nicht nur um dem rohesten Bedürfniss zu genügen, sondern selbst zu seinem Wohlbehagen, und doch ist er unersättlich, die Erzeugnisse aller Zonen zu seinem Genusse heran zu raffen! So wenig aber diese physische Schweigerei geeignet ist, sein wahres Wohlbefinden zu steigern, so wenig jene geistige und speciell die, auch schon bis zum Excess getriebene Kunstschwelgerei. Indessen, man mag sich nicht allzusehr dagegen ereifern, denn erstlich nützt es doch nichts (nehmen wir doch selbst an solcher Sünde und Thorheit, in wie ferne es so heissen soll, wohlgemessenen Antheil!) und dann hat auch dies, wie fast Alles in dieser wunderlichen, problematischen Welt, neben seiner bedenklichen, seine erfreuliche, schätzenswerthe und, so lange nur nicht alles Maass verloren geht, nützliche Seite. Ein Gemüth, welches von dem Schönen einer Art lebhaft eingenommen ist, wird sich nicht gegen das ihm näher oder entfernter Verwandte, mehr oder minder Gleichartige stumpf und gleichgiltig verhalten können. Auch in der menschlichen Kunst fliessen, wie in der Natur, die Linien in einander über und ist es ein ebenso missliches Geschäft, Grenzpfähle zu stecken. Zwischen dem Dawalaghiri und einer Erhöhung der Lüneburger Haide liegen gar mancherlei Stufen, und sogar der unscheinbarste Hügel kann dem Geologen um irgend eines Petrefacten willen interessanter werden, als die mächtigste Alpe. So mögen wir denn immer, ein schwelgerisch verdorbenes Geschlecht, wie wir sind, uns weder durch Bach, noch durch Händel, weder durch Mozart, noch durch Beethoven die freie Aussicht rings in alle Lande verbauen lassen und, in unserer geistreichen Vielseitigkeit, dem Kernspruche eines deutschen Dichters zulächeln, *) welcher besagt:

> Warum negirt ihr frisch,
> Was euch nicht recht ist:
> Ist Karpfen denn kein Fisch,
> Weil er kein Hecht ist?

Und so wenden wir uns ohne weitere Umschweife und mit beruhigtem Gewissen den Namen zu, welche der Leser an der Spitze dieser Zeilen bemerkt hat. In einem Pantheon der Kunst wenigstens, wo nicht blos den allerhöchsten Göttern, sondern allem Würdigen Ehrensäulen errichtet werden, gebührt ihnen sicherlich eine Stelle, aber nicht bloss den Namen (denn diese sind ohnedies in die Geschichtsbücher eingetragen) ein leeres

*) S. Nr. 6 und Nr. 21 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung. I. Francesco Durante. II. Benedetto Marcello.

*) Dieser Dichter ist Paul Heyse, dessen »Sprüche« (in der neuen Ausgabe seiner Gedichte) ich als Geistesdiamanten von feinstem Schliffe der allgemeinsten Beachtung empfehlen möchte.

Gedächtniss, sondern den Werken selbst ein Nachhall im Geist und Gemüth. Wären sie einzig und allein durch den Cultus mächtigerer Genien, vor allem Beethoven's, ausser Cours gesetzt worden, so möchte es dabei sein Bewenden haben. Aber wie unendlich Geringeres hat sich doch nach ihnen Gunst zu erwerben vermocht und welche Masse des Allerschlechtesten wird (neben einzelnem Trefflichen, Erfreulichen, Schönen, ja Bedeutenden) fortwährend in Umlauf gesetzt, dass man gar wohl fragen und erinnern darf: wisst ihr denn nicht, was wir an edelm Gewächse besitzen, dass ihr nach so schlechtem Getränke greift? Wo einmal allgemeiner Ausverkauf stattfindet, da dürfte doch neben dem Besten auch das Gute nicht fehlen und könnte (ob dies zwar eine vergebliche Hoffnung!) mit dazu beitragen, das ganz Schlechte zu unterdrücken.

Wenn man es doch in unseren Tagen gar vielfach und aus den verschiedensten Gesichtspunkten mit vielem Rechte (nur den »geschäftlichen« bei Seite gelassen, der sich einer auftauchenden Modeneigung, auch wenn sie einmal auf das Alte gerichtet ist, sogleich bemächtigt) für angemessen erachtet hat, auch den »Schätzen« der älteren Clavierliteratur überall hin nachzuspüren, dann darf ich mir wahrlich auch erlauben, für die oben genannten drei Autoren, deren ich niemals noch mit dem Wort oder der That gedacht gefunden habe, einmal eine Lanze einzulegen. Ich selbst habe, um es zu gestehen, ihre nähere Bekanntschaft erst vor wenigen Jahren gemacht und war erstaunt, so viel mehr bei ihnen zu finden, als ich — dem allgemeinen Renommé, der gewöhnlichen Meinung nach — irgend bei ihnen zu finden erwartet hätte. Cramer hat sich zwar, ich weiss es wohl, durch sein Etüdenwerk bei der clavierspielenden Welt in lebhaftestem Andenken erhalten; dieses, erst kürzlich in neuer Auflage erschienen, findet man allerorten, wird allgemein gepriesen. Seine technische Nützlichkeit ist allgemein anerkannt und einige Theile dieses Studienwerkes besitzen auch unbestreitbaren Compositionswerth.*) Aber immer wird auch, wo von Cramer die Rede geht, nur von diesem Studienwerke gesprochen, als ob der Mann sonst nichts geschrieben hätte, oder als ob, was er sonst hervorgebracht, kaum das Ansehen und Anhören werth wäre. Dies ist aber geradezu ein Schimpf, welchen man dem Andenken dieses Autors anthut und eine Meinung, die sich nur bei denjenigen erhalten kann, die nie etwas von seinen sonstigen — sehr zahlreichen — Arbeiten zur Hand genommen haben. Ich sage gerade umgekehrt: seine Etüden, als ein Studienwerk in allen Ehren, aber wenn von künstlerischen Leistungen die Rede ist, so kommt es neben dem, was dieser Künstler auf anderen, freieren Gebieten hervorgebracht hat, gar nicht in Betracht.

So haben sich auch von Field seine Nocturnes, wie ich glaube, auf dem Repertoire der Pianisten erhalten, wenigstens sind sie in neuerer Zeit sogar in einer neuen, von Liszt besorgten Ausgabe erschienen, und Tomaschek hörte ich schon in ziemlich früher Jugend als Verfasser gewisser Eklogen und Rhapsodien nennen, die sehr gepriesen wurden, woraus ich schliesse, dass diese, wenigstens vor 20 oder 30 Jahren, noch nicht verschollen waren, wie, so scheint es wenigstens, so ziemlich alles Uebrige, was diese beiden Männer sonst hervorgebracht und wovon man niemals weder sprechen noch spielen hört. Dadurch wird man, zumal in der vertrauensgläubigen Jugendzeit, auf die Vermuthung geführt, dass derartige Productionen, die allein sich in lebendiger Erinnerung erhielten, wohl, wenn nicht das Einzige, so doch gewiss das Beste seien, was ihre Autoren uns hinterlassen und dass man die Zeit, ein kostbares Gut, wie sie ist, nicht damit verschwenden müsse, ihren etwaigen sonstigen Erzeugnissen nachzuspüren, welches, unter Umständen, einige Mühe und Geldopfer erfordert und wozu man auch, so lange unser Geist und Gemüth noch völlig von dem Allervortrefflichsten eingenommen sind, welches uns in nächster Nähe zur Hand liegt, nur geringen Antrieb verspürt. Als ich nun aber vor einigen Jahren doch einmal darauf verfiel, dem Nachlasse der vorgenannten Meister (im Wiener Archive der Gesellschaft der Musikfreunde) nachzuforschen, war ich von dem Befunde, über welchen ich hier berichten will, sehr überrascht, indem ich ihn ganz anders fand, als ich erwartete.

(Fortsetzung folgt.)

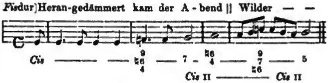
*) Noch grösseren aber die Etüden L. Berger's, auf welche mir hier im Vorübergehen hinzuweisen ebenfalls erlaubt sein mag.

Anzeigen und Beurtheilungen.

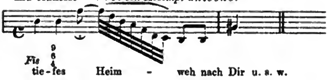
Nova Vocalia.

(Fortsetzung.)

(18) L. **Tarnowski** bietet C y p r e s s e n, [24]) d. h. fünf charakteristische Gesänge, Pauline Garcia gewidmet — wir würden sie Dr. Franciscus Franciscanus widmen — zu spielen und singen, von wegen verwandter Spiel- und Sinnesart. Nr. 1 Heines »Herangedämmert kam der Abend« spricht unverkennbar in welchem Gestirn des Zodiacus wir uns befinden, durch die erste pagina, welche beginnt:



und schliesst — *Voce con Accomp. unisono!*



Aus den Marginal-Epigrammen sind erwähnenswerth: *Pensieroso* — Elfenhaft — *misterioso con espress.* — *ppp* — *Amoroso* — Ungestüm — Donnernd — *Velocissimo* — *Leggierissimo quasi Arpa* — Dritthalb Seiten bis zu Ende — es schliesst mit der Quartsext-Arpa in Des-dur — — was sonst die Tonarten angeht, so getrauen wir uns nicht zu sagen ob auf den 11 Seiten alle vorkommen oder eine fehlt. — Tonart is nich, fester Rhythmus is nich, Melodie erst recht nicht. — *Date obolum misero Belisario!* — ich verstehe aber unter dem *Belisario* den armen Recensenten, ja nicht *Autorem* . . . Amts-Ehren-Beleidigung vorbehalten.

Heft Nr. 2 besingt die P e r l e des Polen Bulawa in gleichem Stil στύλος – ἄστυλος == νᾶες ἄνας νᾶες würde Aeschylus sagen — ihr versteht was ich meine, ihr Herren, die ihr nichts zu lernen braucht, Dieweil ihr Alles von Natur schon wisst. Heft 3 zuerst zeigt m u s i k a l i s c h e Anklänge, die auf M ö g l i c h k e i t des Lernens, des Erkennens hindeuten — und mit tiefer Wehmuth erfüllen, wenn ein möglicher Künstler an Eitelkeit und Weltthorheit des Fingerthums zu Grunde geht. Die

24) Cypressen. Fünf charakteristische Gesänge mit Begleitung des Pianoforte componirt von L. T a r n o w s k i. Wien, Adolf Bösendorfer. (255. 257. 256. 254. 258.) Folio. 1. »Herangedämmert kam der Abend« (H. Heine). 11 S. 21 Ngr. 2. Die Perle. Text aus dem Polnischen von Buława. 5 S. 7½ Ngr. 3. Die Schwalben. Text ebendaher. 7 S. 12 Ngr. 4. Im Traum sah' ich das Liebchen« (H. Heine). 9 S. 18 Ngr. 5. »Ich sank verweint in sanften Schlummer«. Text aus dem Polnischen von Buława. 5 S. 7½ Ngr.

Züge wahrhaft menschlichen Klanges, welche auf S. 3, 5, 7 zwischen den bunten — doch auch wohlklingenden Clavierübungen hindurchschimmern, wolle Derjenige, der das Gute zu finden weiss, selber aufsuchen. — Unheimlich waren uns drohende Spuren des gedrohten Panslavismus, indem wir die deutschen aus Polen importirten, d. h. übersetzten Worte

'Am Strome lag ich al-lei-ne ‖
'O segelt 'in euren Himmel ‖ Géniesset dén kurzen Tag
betont sahen
´– ⏑ ⏑ ´– ⏑ ⏑ – – ‖ ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –

nach dem Grundsatze *Nos Póloni non cúramus Quantitatem syllábarum.* — Dasselbe geschieht in Heft **4**, welches das wohlklingende, wenn auch widrig lügenhafte Heine'sche Lied »Im Traum sah ich das Liebchen« besingt, wo ganz ähnliche Betonungen des (leider) deutschen Dichters enthalten, als: ein andres ‖ an Gang | Gesicht S. 3 u. s. w. — und gleichfalls
´– ⏑ ⏑ ´– – ´– ´–
in Heft 5 zu Anfang: Ich sank vérweint —.

(19) Albin **Thierbach** Op. 9[25]) bringt drei vierstimmige Männerchöre, die ziemlich wohl lauten und einige melodische Anlage, doch auch unreifes Schwanken und Bangen zwischen den sehr verschiedenen Idealen der Tonbildlichkeit und der brandrothen Gedankenmalerei verrathen. Doch sind die Stücke singbar ohne Herzbrechen; dreistimmig würde manches heller und klangvoller werden, z. B. S. 5 Z. 3—4.

(20) Ph. **Tietz** Op. 67[26]). Zwei Männliche Liederhefte, den unvermeidlichen Victor Scheffel zu illustriren, zeigen dasselbe loyale nirgend über die Schnur hauende Ingenium, wie es vor zwei Jahren (1871 Sp. 297 d. Bl.) ans Licht trat mit Op. 48 zum Schul-Actus. Die beiden heutigen gehören zum comischen Genus, welches nicht Jedermanns Sache ist. Zwar giebt es Flachköpfe — sogar unter den Liederbrüdern *salva venia!* — die da meinen, einen Witz reissen sei die allerfideiste Sache von der Welt, und machen sich anheischig . . . aber beim Singen, da haperts! Echter poetischer Witz, echte Comödie ist aller Zeiten gar selten gewesen, und vollends unsere holde mystische Kunst ist dazu weniger befähigt als alle übrigen. — Von den hier vorliegenden ist 1 Das wilde Heer leidlich stimmrecht bis auf die widrige chromatische Phrase S. 5, 1, 1, welche *prestissimo* gesungen sogar ziemlich sattelfesten Chören missrathen wird: aber wen kümmert das? dem Liederling thut keine Unreinlichkeit wehe — wenns Herz nur schwarz ist! — Nr. 2 Willekumm, ein wenig lebendiger als das vorige, macht Eindruck vermöge der klobigen Rhythmik und jauchzenden Declamation — fast möchte man kannibalisch wohl dabei werden, gleichwie — —. Nr. 3. Grenzwall, fällt dagegen bedeutend ab, weil nach der matt rhythmisirten Syllabirung des ersten epischen Theiles der zweite Refrain-Theil ‖ Hammer dich emôl ‖ an deim verrissene Camisôl ‖ nicht genug absticht und weder als comischer noch ernster Uebermuth der Deutschen gegen den römischen Gefangenen wirklich plastisch hervortritt.

25) Drei Gesänge für Männerchor. Text und Musik von Albin Thierbach. Op. 9. Delitzsch, Verlag von Reinhold Pabst. 4⁰. Partitur 9 S. 10 Sgr. (A. Hymnus: »Gott der Allmächtige!« B. Deutsche Siegesfeier: »Schallt ihr Töne!« C. Den geschiedenen Freunden: »s'ist nun einmal so im Leben«.)

26) Drei Lieder für den Männerchor von J. V. Scheffel, componirt von Ph. Tietz. Op. 67. Zwei Hefte. Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser. 4⁰. Part. 5 S. 8 Sgr., 9. S. 10 Sgr. 1. Heft. 1. Das wilde Heer. 2. Heft. 2. Der Willekumm. 3. Am Grenzwall.

(Fortsetzung folgt.)

Compositionen für Pianoforte

mit und ohne Begleitung von Streichinstrumenten.

(Fortsetzung.)

Ein jüngerer Tondichter, von dem uns gleichfalls drei grössere Tonwerke vorliegen, hat, bei unverkennbar intensiverer Begabung und feinerer Bildung, namentlich auch den Vorzug vor Siebmann (s. vorige Nummer) voraus, dass er in seinem Schaffen gleichmässig eine Niveaulinie behauptet. Es ist dies ein Herr Xaver Scharwenka, ohne Zweifel ein Pole; die die drei angeführten Werke sind: »Polnische Nationaltänze«,[15]) »Zwei Erzählungen am Clavier«[16]) und eine (erste) »Sonate für Clavier und Violine«[17]) in D-moll. — Die »Nationaltänze« bekunden des Componisten feinen Sinn für die harmonische Ausstattung von sehr schwer zu behandelnden Volksweisen; wir wüssten kaum einen Moment in den drei interessanten Nummern anzuführen, bei dem die Harmonie sich nicht dem melodischen und rhythmischen Gange vollkommen und in förderlichster Weise accomodirte. Es fehlt allerdings nicht an fremdartigen, ja wohl auch befremdenden Dissonanzen und Accordgebilden: aber es tritt nie eine dilettantische Willkür als Ursache derselben hervor, sondern sie sind natürliche Consequenzen der eigenartigen Melodiebildung in jenen »Nationaltänzen«. Die gediegene Bildung des Componisten offenbart sich namentlich auch darin, dass er auch in den subtilsten Fällen peinlich genau auf die Rechtschreibung achtet, wodurch manche Feinheiten in der Verwendung der Dissonanzen, in der Enharmonik erst ganz verständlich werden.

Von den beiden »Erzählungen am Clavier« hat uns besonders die erstere Interesse eingeflösst. Herr Scharwenka ist nicht allein ein Mann, dem reicher Stoff zum »Erzählen« zu Gebote steht, sondern er besitzt auch eine sehr respectable Kunst im Erzählen selber. Es hört sich ihm ganz prächtig zu. An Nobiesse und Originalität der Erfindung steht die erste »Erzählung« um ein Ansehnliches höher als die zweite, welche in ihrem 16tel-Triolen-Thema etwas zu sehr ans Etüdenhafte anklingt, um tieferes Interesse einflössen zu können. Vielleicht hat der Componist mit dieser Erzählung auf ein Capitel seiner Studienzeit hinweisen wollen; dass ihm selbst nicht gar wohl bei dem — übrigens keineswegs unschönen, sondern eben nur wenig sagenden — Tongeklingel sein mochte, geht schon daraus hervor, dass er mitten hinein in den eilig vorbeiziehenden Triolensatz einen überaus melodischen, schön entwickelten Mittelsatz als wirksamen, hoch erwünschten Contrast gefügt hat. — Noch weit über die erwähnten beiden Werke hinaus ragt die als Op. 2 veröffentlichte Sonate für Clavier und Violine in D-moll. Ein Componist, der als zweites Opus eine so gediegene, formvollendete und in Erfindung und Verarbeitung der Themen selbständige Schöpfung zu liefern vermag, macht wohl die Erwartung rege, dass er bei entsprechendem Fortgange in seiner künstlerischen Entwicklung in der Kunst eine Rolle zu spielen berufen ist. Die Sonate enthält drei Sätze: ein »*Allegro appassionato*« (in D-moll, $^4/_4$-Takt), eingeleitet durch ein ganz kurzes *Adagio sostenuto*, eine »Romanze« (*Andante con moto*, B-dur, $^9/_8$-Takt) und ein »Finale« (*Presto agitato*, D-moll, $^4/_4$-Takt). — Am kräftigsten und reichsten zeigt sich die Erfindung in den beiden Aussensätzen, die namentlich durch den streng folgerichtigen Gang

15) Polnische Nationaltänze für das Pianoforte von Xaver Scharwenka. Op. 9. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12770.) Folio. Pr. 25 Ngr. Mk. 2. 50.

16) Zwei Erzählungen am Clavier componirt von demselben. Op. 5. Ebendaselbst. (12772.) Folio. 17 S. Pr. 25 Ngr. Mk. 2. 50.

17) Erste Sonate für Pianoforte und Violine von demselben. Op. 2. (D-moll.) Ebendaselbst. (12769.) Folio. 39, 6 S. Pr. 2 Thlr.

der Entwickelung, durch die consequent behauptete Grundstimmung einen höchst wohlthuenden Eindruck machen. Da ist kein mühsames Combiniren von unerhörten Rhythmen, kein Ringen nach dem Schein des »Geistreichen«, »Bedeutenden«; es geht Alles seinen natürlichen, d. h. seinen echt musikalischen Gang. — Wohl dem Künstler, der bei so jungen Jahren mit so klarer Einsicht, so unbehelligt von den in der Kunst der Gegenwart herrschenden Wirren sein Ziel verfolgt!

Von einem Autor mit berühmterem Namen, von Josef Rheinberger, stammt diejenige Novität, deren wir nun Erwähnung thun wollen. Es ist dies ein, »Capriccio giocoso« betiteltes, mässig langes Clavierstück. [18] Wir möchten diese Arbeit nicht den besten des tüchtigen Tonsetzers beizählen; schon darum nicht, weil sie gar so locker und zerfahren in der Form gehalten ist. Ein rhythmisch und harmonisch recht interessantes, melodisch aber zu keinem rechten Aufschwunge und Höhepunkte gelangendes Thema wird unermüdlich verarbeitet, ohne im Verlaufe zu irgend welcher tiefer anregenden Wirkung sich zu erheben. Auf jeder der elf Seiten trifft man einzelne witzige, wohl auch geistreiche Wendungen an, namentlich sind einzelne modulatorische Ueberraschungen von fesselnder Art. Aber zum grossen Schaden für den Effect begnügt sich der Componist nie damit, ein Mal mit dem nämlichen Ueberraschungsmittel zu wirken, sondern er bringt es gleich auch ein zweites Mal; und das ist schlimm, sintemalen ein Mensch, der eben durch etwas Unerhörtes, Aussergewöhnliches in Verwunderung gesetzt wurde, das Nämliche mit vollem Gleichmuthe anhört, sobald es eben nicht mehr als etwas Neues zu ihm spricht. — So sehr die Erfindung in diesem Stück von gewähltem Geschmack, die Arbeit von tüchtiger Bildung zeugt, müssen wir doch bekennen, dass es in seiner Ganzheit keinen vollbefriedigenden Eindruck macht: es ist viel zu breit ausgesponnen, entbehrt wirksamer Gegensätze und verliert daher gegen den Schluss immer mehr und mehr an Interesse.

18) Capriccio giocoso für Pianoforte componirt von Josef Rheinberger. Op. 43. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann). (4094.) Folio. 11 S. Pr. 17½ Ngr.

(Fortsetzung folgt.)

Zehn Briefe von Schiller an Zelter
aus den Jahren 1796 bis 1804.

(Fortsetzung.)

6.

Jena 6. Jul. (17)97.

Ihrer gütigen Erlaubniss gemäss sende ich Ihnen hier wieder einige Texte zum Componieren aus meinem diessjährigen Musen-Almanach, und werde, wenn Sie es zufrieden sind in drei, vier Wochen die zweite Hälfte nachfolgen lassen. Das Reiterlied ist aus einem Schauspiel Wallenstein, das ich jetzt unter der Feder habe. Ich wünschte, dass das Lied Sie interessieren und in Stimmung setzen möchte, weil es auf unsern deutschen Theatern gesungen werden wird und so manchen musikalischen Pfuscher reizen möchte es zu setzen. Es wird von zwey Personen einem Kuirassier und einem Jäger abgesungen, davon der erste einen ernsten und männlichen, der andre einen leichten und lustigen Character hat. Jener ist mit A., dieser mit B. bezeichnet.

Sie werden mich sehr verpflichten, wenn Sie mir recht bald schreiben, was Sie fertig haben, denn ich sehne mich wieder recht nach einer musikalischen Nahrung.

Mit aufrichtiger Hochschätzung

Ihr
ganz ergebener
Schiller.

(Von Zelter's Hand: 14 July 97 eingegangen.)

Auf dem 2. Blatt von demselben:

In dem Liede an Mignon*) lebt oder bebt eine Empfindung, die unmöglich von einer zweiten Menschenzunge gesprochen, durch einen neuen Ton ausgedrückt werden kann und meine Melodie erreicht sie nicht. Mein einziger Trost ist, dass sie keiner erreichen wird. Ich bin nicht bange, dass es jemand singen wird und wenn er's singt, wo mag er die heitere Klarheit, die stille Macht, die ruhige Gewalt und die unaussprechliche Wehmuth hernehmen, die mir beym Schreiben die Feder und beym Singen den Mund zugehalten hat? Ich habe keine Luft dies Lied zu singen.

*) Es ist das Gedicht von Goethe gemeint: An Mignon. »Ueber Thal und Fluss getragen«, welches, mit Zelter's Composition, zuerst in Schiller's Musenalmanach f. d. J. 1798 (S. 179) erschien. Ebenda S. 137 findet sich der erste Druck von Schiller's »Reiterlied. Aus dem Wallenstein« mit Zelter's Composition. Ausserdem hat Zelter für diesen Almanach noch das Gedicht von Schiller's »Elegie an Emma. Weit in nebelgrauer Ferne« und Matthisson's »Elfenreigen« in Musik gesetzt. Die übrigen Compositionen sind von Zumsteeg (v. L.)

7.

Jena 7. August 1797.

Nehmen Sie meinen besten Dank an für Ihre lieblichen und herzlichen Melodien, die mir die Herrn Mendelssohn u. Veit gestern überbracht haben. An Mignon, welches auch dem Text nach am meisten musikalisch ist, macht vorzüglich Wirkung, und in der Romanze*), wo es natürlicherweise unmöglich ist für jede Strophe gleich gut zu sorgen, ist der Ton des Ganzen sehr passend; besonders freute es mich, dass Sie die 3 Schluss Verse gerade so und nicht anders genommen haben. Ich wollte wetten, dass hundert andre hier den Gang recht rasch und hüpfend gemacht haben würden, weil die Versart gewissermaassen dazu verführen kann.

Hr. Mendelssohn sagte mir sehr viel Schönes von der Melodie zu dem Reiterliede und machte mich sehr verlangend darnach. Ihrem Wunsche gemäss Ihnen etwas aus dem Stücke selbst zu senden war mir unmöglich, es liegt noch zu roh hingeworfen da, als dass ich mich entschliessen könnte, es aus der Hand zu geben. Soviel bemerke ich indess, dass bloss Soldaten den Chor ausmachen, und dass die zwey mit einander abwechselnden Stimmen ein Kürassier und ein Jäger sind, davon der eine einen Ernst und eine Tiefe des Gefühls besitzt, der zweite hingegen eine leichte lustige Natur ist. Der erste sucht unter dem Soldatenrocke mehr die Freiheit des wahren Menschen, der andre mehr die Freiheit des Wilden und des Libertin.

Hier erhalten Sie wieder eine kleine Ballade, und ein Lied**), das ich vielleicht noch nicht aus den Händen geben sollte, da wahrscheinlich noch einige Strophen dazukommen. Indessen da ich nicht weiss, ob ich sobald eine Stimmung dazu finde und der Zusatz vielleicht auch ganz unterbleibt, so will ich es doch lieber senden als liegen lassen, denn musikalisch scheint es mir zu seyn, und sollte auch noch etwas dazu kommen, so schmiegt es sich entweder ganz an den hier angegebenen Ton an, oder mit dem veränderten Ton wird dann auch ein neues Silbenmaass eingeführt, (also auch eine neue Melodie angefangen) so dass Sie das hier Folgende als fertig ansehen können.

Ob das dritte Gedicht: Die Worte des Glaubens gesungen werden kann, weiss ich nicht; vielleicht im Geiste der Kirchengesänge. Ich überlasse es Ihrem Genius.

Die Hll. Veit und Mendelssohn sagten mir, dass Sie nicht ungeneigt wären, einmal in unsre Gegend zu kommen, im

*) Goethe's »Braut von Korinth« (S. 88 des Musenalm. f. d. Jahr 1798). (v. L.)

**) Das Lied dürfte Schiller's »Elegie an Emma« gewesen sein. Welche »Ballade« gemeint sei, ist zweifelhaft, da der Musenalmanach 1798 deren fünf von Schiller enthält; die kleineren unter diesen sind der »Ring des Polykrates« und »Ritter Toggenburg«, und letztere die kürzere von beiden. (v. L.)

Winter, wenn Sie freyer von Geschäften sind. Führen Sie das ja im nächsten Winter aus, Ihre persönliche Bekanntschaft würde mir grosse Freude machen.

Ihr ergebenster
Schiller.

8.

Weimar 28. Febr. 1803.

Sie haben durch Ihr Aussenbleiben die Hofnungen vieler Freunde getäuscht, die Sie lieben und verehren, und manches Plänchen das auf Ihr Hierseyn berechnet war, scheitern gemacht. Unter diesen war auch eines von mir, das auch Goethen sehr am Herzen lag — es ist eine Tragödie von mir, mit dem Chor der alten Tragödie, vorhanden, worinn dieses wirksame Organ der alten Bühne nicht ohne Erfolg versucht worden ist. Ich sende das Stück mit heutiger Post nach Berlin an Iffland, von dem Sie es zu lesen bekommen können. Wir hielten es nicht für unmöglich, die lyrischen Intermezzos des Chors, deren fünf oder sechs sind, nach Gesangsweise recitieren zu lassen und mit einem Instrument zu begleiten. Uebrigens verliessen wir uns auf Ihr sachverständiges Gutachten und auf die Eingebungen Ihres Genies. Ihr Wegbleiben zernichtet nun zwar diese Hofnung und wir werden das Stück mit sammt den Chören bloss declamieren lassen. Vielleicht aber interessiren Sie Sich doch für diese Arbeit und Sie überraschen uns einmal mit einer musikalischen Ausführung derselben.

Goethe sagt mir von mehreren schönen Melodien die Sie ihm geschickt hätten, er lässt sie einstudiren und verspricht uns diese Woche ein rechtes Fest davon. Ihre Melodie zu den Vier Weltaltern und An die Freude ist vortreflich und hat mich höchlich erfreut. Den Kampf mit dem Drachen, so wie das Reiterlied soll ich diese Woche hören. *)

Eine Cousine meiner Frau, ein Fräul. v. Wurmb, welche in Rudolstadt Hofdame ist, reist in diesen Tagen nach Berlin und wird sich Ihnen darstellen. Sie hat Talent zum Gesang und man lobt ihre Stimme. Ein Hauptmotiv Ihrer Reise nach Berlin ist von Ihrem Rath und Ihrem Singinstitut möglichst zu profitiren. Haben Sie daher die Güte, werthester Freund, ihr einige Aufmerksamkeit zu schenken, und thun Sie es anfangs um unsertwillen, bis die Application Ihrer Schülerin sie Ihrer Aufmerksamkeit würdig macht. Meine Frau, die sich Ihnen freundschaftlichst empfiehlt, vereinigt ihre Bitten mit den meinigen.

Leben Sie recht wohl und denken zuweilen

Ihres
herzlich ergebenen Freundes
F. Schiller.

*) Vergl. Zelter's Brief an Goethe vom 3. Februar 1803 und Goethe's Antwort vom 10. März 1803 (Nr. 22 und 23 des Briefw. I.). Goethe schreibt hier: »Alle Freunde gedenken Ihrer mit Enthusiasmus, welcher durch die gestern erst wieder aufgeführten neuen Kompositionen des Reiterliedes und der Zwerge (d. h. Goethe's Hochzeitlied) aufs Neue angefacht worden. Schiller dankt sehr lebhaft.« Von Schiller's Gedichten hatte Zelter Hero und Leander, Die Worte des Glaubens, Den Kampf mit dem Drachen u. s. w. componirt. (*v. L.*)

(Schluss folgt.)

Richard Wagner in Hamburg. *)

Herr Richard Wagner hat nun auch Hamburg mit seiner Gegenwart beehrt und am Dienstage, den 21. Januar, unter seiner persönlichen Leitung und »zum Besten des Bayreuther Unternehmens« ein Concert gegeben, dem inzwischen noch ein zweites nachgefolgt ist.

Man muss sonach annehmen, dass die deutsche Nation denjenigen Höhepunkt zukünftiger Musikbildung noch nicht erreicht habe, auf welchem angelangt, sie doch keinen Augenblick verabsäumen würde, Herrn Wagner die zu jenem Unternehmen erforderliche Kleinigkeit an Geldmitteln ohne Weiteres freiwillig zu Füssen zu legen. Am Ende dürfte sogar fraglich bleiben, ob sie diesen hohen Standpunkt jemals erreichen wird; eine besondere Eilfertigkeit, zu ihm sich zu erheben, hat sie bis jetzt wenigstens noch nicht verrathen. Denn jedenfalls stehen die Fortschritte, welche der Wagner-Cultus seit Erscheinen des Tannhäuser und Lohengrin, also seit recht geraumer Zeit, in Deutschland gemacht hat, in keinem Verhältnisse zu dem gewaltigen Fluge, mit welchem Herr Wagner, wenigstens nach seiner und der Seinigen Meinung, über die auf ihn vorbereitenden Versuche eines Gluck, Mozart etc. sich hinausgeschwungen haben soll. Um eine ausführliche Untersuchung seiner Kunsttheorien und Leistungen, oder um eine umständliche Polemik gegen dieselben, kann es sich hier natürlich nicht handeln; die Streitfrage über ihren Werth oder Unwerth ist unter Sachkundigen auch schon längst ausgetragen. Wahrscheinlich hätten Hrn. Wagner's Producte selbst ihre so streitige Bedeutung gar nicht einmal erreicht, wenn die Gegenwart nicht überall so arm wäre an durchschlagender musikalischer Productionskraft und vollwichtigen Tonschöpfungen, in Folge dessen Mancher schon ohne weitere Prüfung willkommen heisst, was überhaupt nur eine Bewegung hervorruft; und wenn nicht in musikalischen Dingen Unklarheit und Verwirrung in solchem Grade um sich gegriffen hätten, dass es einem guten Kopfe, der sein Stück mit Dreistigkeit zu behaupten weiss und kein Mittel scheut, wohl zeitweilig gelingen kann, sich eine Partei zu bilden. Ob es Herrn Wagner gelungen ist, nun auch hier in Hamburg seinen Kreis von Anhängern zu erweitern, kann man nicht sogleich beurtheilen; doch lässt das ihm zu Ehren veranstaltet gewesene Festbankett wenigstens schliessen, dass es ihm auch hier an Verehrern und Gesinnungsfreunden (darunter vielleicht auch an blos Neugierigen und Gesinnungslosen) nicht fehle.

Der zunächst liegende Zweck des heutigen Concerts, die Vergrösserung der Fonds für das projectirte Nationalinstitut der zukünftlichen Bayreuther Panathenäen, ist erreicht; denn trotz des ungewöhnlich hohen Eintrittspreises war der Saal gefüllt. Die Triebfeder des zahlreichen Besuches auch von Seiten Derer, die an Hrn. Wagner's anderweitige Kunstmission nicht glauben, war wohl hauptsächlich der Wunsch, ihn als Dirigenten kennen zu lernen. Seine Schrift über das Dirigiren ist viel gelesen worden und enthält in der That, gleich allen seinen Schriften, neben viel Falschem, maasslos Selbstgefälligem und Gehässigem gegen die Verdienste Anderer, auch manche Wahrheiten, wiewohl sie weder neu noch tief sind. Ausserdem haben ihm auch manche Berichte, welche wenigstens nicht direct aus seiner Genossenschaft hervorgegangen sind, eine seltene Fähigkeit zum Dirigenten, eine ausserordentliche Beherrschung des Orchesters, insbesondere eine grosse Gabe zu ungemein und eigenthümlich durchgeistigter Darstellung Beethoven'scher Symphonien zuerkannt. Hiernach erwartete wohl Jedermann eine wenigstens technisch vortreffliche Vorführung der den ersten Theil des Concertes bildenden C moll-Symphonie; während hinsichts der Auffassung Grund genug vorlag zur Befürchtung, Herr Wagner werde aus Beethoven etwas bis dahin noch Ungeahntes herausgefunden haben und ihn zum Zukunfts- und Programmcomponisten zurichten, soweit irgend möglich. Aber jene Erwartung hat sich gar nicht erfüllt, und ebensowenig hat Herr Wagner irgend etwas an dem Werke in ein neues geistiges Licht gesetzt. Technisch war die Ausführung der Symphonie in wesentlichen Theilen geradezu schlecht und sie ist auch hier schon unvergleichlich besser gespielt worden. Selbst von einem groben Fehler zu Ende des Andante abgesehen, mangelten besonders in den ersten beiden Sätzen Ruhe, Sicherheit, Präcision und Correctheit in solchem Grade, wie es nur unter ganz untergeordneten Dirigenten wohl passiren kann. Man erinnere sich nur beispielsweise an den Anfang des ersten Satzes, in dessen Themafigur fast nicht ein einziges Mal der Auftakt sicher und bestimmt erfasst wurde, während sie zugleich überstürzt und ganz unklar herauskam. Mit einem Orchester ersten Ranges bald ins Reine zu kommen, ist keine grosse Kunst; aber der wahre Kapellmeister von Gottes Gnaden vermag auch mit geringeren Kräften und schon nach wenigen Proben weit mehr zu leisten, als Hr. Wagner heute geleistet hat. Und worin bestand nun seine vielfach als so geistvoll gepriesene Interpretirung der Symphonie? doch in nichts weiter als in beständigem affectirtem Verzögern der Diminuendos, Pianos und Gesangpartien; in eben solchem Beschleunigen des Crescendo, Forte und der leidenschaftlicher bewegten Stellen; in übertrieben langem Aushalten der Fermaten und ähnlichen an schlechte Manier moderner Claviervirtuosen erinnernden Aeusserlichkeiten. Was soll einem Werke von so grandioser Stimmung und Haltung gegenüber solch ein kleinlich manierirtes Spiel mit den Affecten; auf Herrn Wagner's eigene Compositionen, welche besser darnach geartet sind, mag es richtigere Anwendung finden. Die natürliche Folge davon (in der Symphonie) waren beständige Unruhe, Schwankungen und Unsicherheit der Einsätze: denn unser Orchester ist an diese Künsteleien nicht gewöhnt, Herr Wagner aber beherrschte es, trotz seiner in Beethoven's

*) Aus dem »Hamburger Correspondenten«.

Musik beleidigend hineintönenden Fussaccente, noch lange nicht genügend, um seiner unwillkürlichen Nachfolge gewiss sein zu können. Im Andante, dessen Tempo er zu langsam anschlug, kam das Orchester doch bald von selbst in die ihm gewohnte lebhaftere und in der That auch richtige Bewegung. Etwas besser als die ersten beiden Sätze gingen, wenigstens zum Theil, das Scherzo, wiewohl die Contrabassfigur im Trio mehr nur undeutliches Gepolter war; und das Finale, welches von allen Sätzen noch am meisten Fluss hatte und weniger unter jenen ewigen Tempo-Unruhen litt. Es ist übrigens wohl möglich, dass Hr. Wagner aus der Symphonie mehr »gemacht«, d. h. sie noch mehr zum Effectstück veräusserlicht haben würde, wenn das Orchester ihm schon mit mehr Freiheit Folge geleistet hätte.

Der zweite Concerttheil enthielt nur Wagner'sche Compositionen, nämlich: Vorspiel zu Lohengrin; Liebeslied des Siegmund »Keiner ging, doch Einer kam« aus der Walküre, gesungen von Herrn Lederer; Vorspiel und Schlusssatz aus Tristan und Isolde; Kaisermarsch.

Wenn zwischen Beethoven's und Herrn Wagner's Productionen auch nur die leiseste Spur einer geistigen oder selbst äusserlichen Beziehung aufzufinden wäre, so könnte man sagen, die Cmoll-Symphonie sei die beste Kritik der darauf folgenden Wagner'schen Stücke gewesen. Aber die Gegensätze berühren sich hier so ganz und garnicht, dass von Erhellung des einen durch den andern keine Rede sein kann. Es ist eine Schulphrase der Zukunftspartei, dass die letzten Werke Beethoven's, Urbild und Ausgangspunkt des Schaffens ihrer eigenen Koryphäen seien; aber es ist in der Kunst kaum jemals eine grössere Täuschung vorgekommen oder eine grössere Unwahrheit gesagt worden. Denn selbst da, wo es auch manchem warmen Verehrer Beethoven's nicht mehr gelingen will ihn zu begreifen, wagt doch Niemand den leisesten Zweifel an der idealen Reinheit seiner Absichten; und auch solche Momente, in denen er von der Schönheitslinie offenbar abweicht, lassen doch stets den grossen Genius durchblicken und bleiben weit verschieden von Extravaganzen originalitätssüchtiger Mittelmässigkeit oder Verirrungen bewusstloser Schwäche, denen sie mithin niemals zur Rechtfertigung dienen können.

Herrn Wagner's Musik steht aller Idealität und Reinheit so fern als möglich; durch und durch von materieller, oft grob sinnlicher Natur, befängt sie, besonders wenn sie in Verbindung mit der Action und dem decorativen Prunke der Bühne erscheint, vielleicht die Sinne Derjenigen, die über Zweck und Mittel wahrer Kunst nicht weiter nachzudenken gewohnt sind. In den Saal verpflanzt, kann aber ihre geistige Armuth selbst Dem, der im Theater noch unklar darüber ist, kaum noch zweifelhaft bleiben, und die heute vorgeführten Stücke mögen auch dem Einen oder Andern Gelegenheit zu dieser Beobachtung dargeboten haben. Das Liebeslied des Siegmund kann man doch, selbst bei den bescheidensten Ansprüchen, nicht anders als trivial nennen, abgesehen davon, dass das aller geschlossenen Kunstform entbehrende Arioso, worin es hinschwimmt, schon an sich langweilig und haltlos ist; denn die kleinen (wenn auch recht handgreiflichen) Effecte, zu denen es in geeigneten Momenten sich zuspitzt, sind doch zu augenblicklich, um eine nachhaltige Wirkung ausüben zu können. Die Melodik des Hrn. Wagner ist, wo sie ganz ihm selbst angehört, stets ungemein dürftig und einige wenige typische Wendungen aus dem Tannhäuser und Lohengrin sind immer wieder da, sobald verwandte Stimmungen auftreten. Aehnliche Reminiscenzen giebt es auch in seiner Instrumentirung überall; wenn z. B. die Empfindung den höchsten Aufschwung nimmt, erscheinen nicht selten Anklänge an den Venusberg und kennzeichnen die Art dieser Empfindung deutlich genug. Eine für das Verständniss übrigens nicht unwichtige Mithülfe. So enthält auch jener Siegmund-Gesang reichliche Anklänge, woraus man wenigstens schliessen muss, dass Herrn Wagner's productive Kraft sich im Laufe der Zeit weder veredelt noch gesteigert hat. Dasselbe gilt von dem Instrumentalstücke aus Tristan und Isolde; es ist reines Klingwerk, ohne einen einzigen kräftigen Gedanken, ohne alle zusammenhängende Entwicklung und Form (man kann kaum unterscheiden, ob es ein oder zwei Sätze sein sollen); ein immerwährendes sinnliches Herumschweigen in auf- und niedersteigenden Ton- und Klangcombinationen, deren manche von solcher Beschaffenheit sind, dass ihr Quell und Ursprung nirgend weniger, als in den edleren Kräften des Menschen zu suchen sein dürften. Das Vorspiel zum Lohengrin ist bekannt und von allen heute gehörten Wagner'schen Stücken noch das beste. Der Kaisermarsch endlich enthält wenigstens ein Stück urkräftigen Gesanges, eben den Anfang des Liedes »Ein' feste Burg ist unser Gott«, woran man sich schon erfreuen könnte, wenn die Melodie nicht so ohne allen musikalisch vernünftigen Zusammenhang, wie eine Bombe in das übrige Tonchaos hineinschlüge und von Herrn Wagner nicht so stiefväterlich behandelt wäre, dass sie lediglich nur den ohnedies schon hinlänglichen Lärm noch verstärken hilft und man sich gestehen muss, dass selbst Meyerbeer doch immer noch viel mehr damit am betreffenden Orte anzufangen gewusst habe. Wenn aber die Phantasie eines Componisten auf eine so inhaltschwere Anregung hin, wie diejenige, welche doch diesen Kaisermarsch veranlasst haben muss, keinen höheren Flug zu nehmen, sondern nur blinden Lärm zu schlagen vermag, so muss man billig Bedenken tragen, ihm überhaupt noch eine Spur schöpferischer Phantasie zuzutrauen. Und warum dieses Stück noch dazu ein Marsch heist, weiss man auch nicht; denn ein Versuch, etwa eine Colonne darnach Schritt halten zu lassen, dürfte manchmal doch ziemlich übel ablaufen.

Wer in den Begriffen älterer Schulen und unter Studien Händel's, Bach's, Beethoven's aufgewachsen ist, kann Herrn Wagner's Tonerzeugnisse häufig garnicht mehr für Musik halten und nicht begreifen, wie das musikalische Ohr Derjenigen, die dadurch wirklich in Entzücken gerathen, eigentlich beschaffen sein muss. Schwer verständlich durch kunstvolle Arbeit sind seine Producte gewiss nicht, denn solche kommt nirgend darin vor; wohl aber nicht selten durch ganz räthselhafte Zusammenbringung von Elementen, die mit einander nichts zu schaffen haben, und wofür in der ganzen Musiktheorie zusammt den anerkannten Meisterwerken verschiedenster Gattung, nirgend eine Lösung zu finden ist. Und solche Stellen werden manchmal von Personen, welche niemals ernstere Musikstudien gemacht haben, als höchst bedeutend und tief hervorgehoben, so dass man sich nicht genug wundern kann, woher ihnen das Verständniss dafür gekommen sein möge. Dass viele von Herrn Wagner's Bewunderern gerade in seinen banalsten Melodiewendungen, sinnlichsten Effecten und anderen Ausflüssen einer offenbar unreinen Phantasie und Empfindung, mit wahrhafter Wonne schwelgen, ist als trauriges Zeichen von Geschmacksverderbniss freilich noch viel schlimmer.

Ausgeführt wurden übrigens Herrn Wagner's eigene Werke, soweit man darüber mit sich ins Klare kommen konnte, durchschnittlich besser als die Symphonie; besonders das Vorspiel zum Lohengrin. Der Grund dafür mag darin liegen, dass das Orchester dem Dirigenten leichter sich hinzugeben vermocht habe, wo es nicht erst von der traditionellen und sachgemässen Auffassung abzugehen genöthigt worden ist.

Herrn Richard Wagner's zweites Concert hat am Donnerstage, den 23. Januar stattgefunden. Die Anzeigen hatten für dasselbe im Voraus ein »verändertes Programm« ausdrücklich verheissen, was etwa nur insofern eine gewisse Verwunderung erregen konnte, als man die Vorführung anderer Werke, darunter vielleicht einer andern Beethoven'schen Symphonie, für selbstverständlich hielt. Doch hat Herr Wagner seine Aufgabe für dieses zweite Concert sich recht leicht gemacht. Denn die ganze Veränderung bestand in nichts weiter, als in Weglassung der Cmoll-Symphonie, für welche Enthaltsamkeit beiläufig Herr Wagner nach der gemachten Erfahrung unserer dankbaren Anerkennung sicher sein kann; und Ersetzung derselben durch die nicht mehr ganz unbekannte Tannhäuser-Ouvertüre nebst zweien Schmiedeliedern aus Siegfried. Alle übrigen Nummern des ersten Concerts waren dieselben geblieben, und das Publikum konnte das Vergnügen haben, sie für den bekannten anspruchslosen Eintrittspreis noch einmal zu geniessen. Die beiden Schmiedelieder (»Nothung, Nothung! neidliches Schwert!« und »Hoho, Hahei! Schmiede mein Hammer«) boten nicht viel der Beachtung Werthes dar. Der Gesang, soviel man davon vor der dicken mastigen Begleitung hören konnte, leidet an der chronischen Armuth der ganzen Wagner'schen Melodik, während die Hammerschläge schon mehr in die Gattung der musikalischen oder unmusikalischen Spässe gehören, wie man sie in der Oper gewöhnlichen Schlages sich wohl gefallen lässt, im Saale aber nur mit Erstaunen, mindestens über solche Verkennung des Ortes und seiner Verschiedenheit von der Opernbühne, anhören kann. Uebrigens war das heutige Concert merklich schwächer besucht als das erste, auch das Publikum zum guten Theile ein anderes. Sonach dürften wenigstens die künstlerischen Erfolge, welche Herr Wagner hier in Hamburg errungen hat, nicht erheblich sein.

v. Dommer.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Prag.** Ein Consortium von deutschen Kaufleuten, Industriellen und Privaten will hier ein zweites deutsches Theater bauen. Das Actien-Capital mit 500,000 fl. ist durch Privatzeichnungen bereits gedeckt.

✱ **Wien,** 31. Jan. (Schluss.) In hohem Maasse erfreulich und genussbringend waren die ersten beiden Triosoiréen, welche die Herren Anton Door, Josef Walter (Concertmeister aus München) und D. Popper am 18. und 24. v. M. veranstalteten. Herr Anton Door, der bereits im vorigen Winter (im Bunde mit den Herren Heckmann und Krumbholz) mit gutem Erfolge die Gattung der Claviertrios, — welche hier seit geraumer Zeit gar keine selbständige Pflege fand — cultivirte, hat nun, und zwar mit ganz vorzüglichen Kräften, sein Lieblingsunternehmen wieder ins Werk gesetzt. Die

drei Künstler haben fleissig Proben gehalten und daher ein — namentlich in Ansehung der kurzen Spanne Zeit, die sie zum gemeinsamen Studiren aufwenden konnten — sehr befriedigendes Ensemble ermöglicht. Die Programme der bis jetzt abgehaltenen zwei Concerte waren höchst interessant; im ersten kamen zur Aufführung: 1. *Beethoven*, Trio Op. 70 in D; 2. *Boccherini*, Sonate für Cello und Clavier (erster Satz) in A-dur (die kürzlich von Piatti herausgegebene); 3. *F. W. Rust*, Sonate für Violine in D-moll (mit der David'schen, nicht immer förderlichen Clavierbegleitung); 4. *Raff*, Trio in D Op. 188 (als Novität!). Im Programm des zweiten Concertes standen folgende überaus schwerwiegende Werke: 1. *Schumann's* Trio in F; 2. *Bach's* »Arie« aus der D dur-Suite und zwei Sätze einer *Corelli*'schen Violin-Sonate in D-moll (beides für Cello); 3. *Beethoven*, Op. 30 und 4. Clavierquartett in A Op. 26 von *J. Brahms*. Alle diese, grossentheils aussergewöhnlich schwierigen Tonwerke kamen zu voller Geltung. Im ersten Concert war es Hr. Walter, der mit dem feurigen, kühnen und technisch höchst vollendeten Vortrage der merkwürdigen, halb an Bach's, halb an Mozart's Stil erinnernden Rust'schen Sonate den Löwenantheil des Beifalls erntete. Am zweiten Abende wendete die Sympathie des zahlreichen Publikums sich ganz besonders dem Herrn Door zu, der aber auch in der That mit der Wiedergabe des Brahms'schen Quartettes den Höhepunkt seines Leistungsvermögens erklomm. Dieser Künstler nimmt jetzt, was siegreiche Bravour, perlende Deutlichkeit, rhythmische Schärfe anbelangt, ohne Frage den ersten Rang unter den Clavierspielern Wiens ein. Wenn ihm reichere Nüancen im Anschlage, mehr Innigkeit und Sinnigkeit, ein subtileres Maasshalten bei Momenten der Kraftentfaltung eigen wäre, so müsste man ihn ohne Weiteres allen anderen Pianisten unserer Stadt voranstellen. Höher noch als die Leistungen der beiden Genannten erheben sich die von unserem Cellisten Popper gebotenen; sein Vortrag des Boccherini'schen Adagios, dieser köstlichsten Perle der gesammten Cello-Literatur, war das Vollendetste, was wir seit Jahren hier auf diesem klangschönsten aller Instrumente gehört haben. Ich habe schon im vorigen Winter die Ansicht ausgesprochen, dass im Adagiospiel Herr Popper schwerlich einen Rivalen hat: bis nun bin ich in dieser Ansicht noch nicht wankend gemacht worden — Piatti war lange nicht in Wien. — Am 22. und am 26. Jan. veranstaltete das Pianisten-Paar Alfred und Marie Jaell im Bösendorfer'schen Saale ziemlich gut besuchte Concerte. Herr Jaell bewährte neuerdings seinen Ruf als eleganter, delikater Clavierspieler. Dass ihm, höchste Kunstaufgaben zu lösen, nicht verliehen, brauche nicht ich erst der Welt zu verkündigen: er hat sich hiefür selbst unfähig gemacht durch das allzu emsige Componiren und Executiren von überaus geringwerthigen »Morceaux de Salon«. Wie bedeutend übrigens seine allgemeine musikalische und specifisch clavierspielerische Begabung ist, das erwies gerade der Vortrag des auch von ihm ins Programm gesetzten, oben bezeichneten *Brahms*'schen Clavierquartetts, welches weniger durch seine Schuld als in Folge eines mangelhaften Ensembles an Wirkung einbüsste. — Seine Gattin (eine Geborene Trautmann aus dem Elsass, die auf dem Pariser Conservatorium ihre Studien gemacht hat — so höre ich —) besitzt eine eminente Technik, grosse Sicherheit und eine eigenthümliche Selbständigkeit in der Spielweise, entbehrt dagegen der Anmuth und Poesie. Sie spielte viele äusserst schwierige Stücke von *Liszt* und *Schumann's* »Davidsbündler«; ihre Glanzleistung war nach einstimmiger Meinung die Ausführung von *Brahms*' »Variationen über ein Thema von Paganini«. Hiermit machte sie wahrhaft Sensation. — Im 6. philharmonischen Concert — am 26. Jan. — erwarb sich Herr Concertmeister Walter mit dem Vortrage des *Viotti*'schen A moll-Concertes ausserordentliche Anerkennung und dreimaligen Hervorruf. Ausnehmend warme Aufnahme fand auch unseres heimischen *Goldmark* bedeutendste Orchesterschöpfung, die »Sakuntala«-Ouvertüre, welche nun bereits zum dritten Male von den Philharmonikern gebracht wurde. Weniger, im Vergleich zu ihrem Werthe allzu wenig Beifall erwarb diesmal *Volkmann's* Symphonie Nr. 1 in D-moll, ein Werk, das doch unbedingt den besten Arbeiten der Gegenwart beigezählt werden muss.

✱ Gestorben: Zu Leipzig am 28. Januar der ehemalige Professor der Musik an der Universität zu Edinburgh und Lieder und Operncomponist Henry Hugo Pierson, geb. 1816 zu Oxford.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Die **Niederländische Musikliteratur** des Jahres 1872, aus Hinrich's Verzeichniss der Bücher, Juli — Dec. 1872:

Caecilia. Algemeen muzikaal tijdschrift van Nederland. 's Gravenhage, Martinus Nijhoff. Per jaarg. van 24 nrs. 6 fl. 60 Cts.

Bouwsteenen. Eerste jaarboek der vereeniging voor Nederlandsche muziekgeschiedenis. 1869—1872. Roy. 8⁰. (XXIV en 140 bl.) Amsterdam, Loman, Kirberger en van Kesteren. (Niet in den handel.)

Geuzeliedjes, Twaalf, uit de Geusen liedenboecxkens van 1588 en later. Met de oorspronkelijke wijzen waarop ze in den Spaanschen tijd gezongen werden. Voor zang en klavier bewerkt en kortelijk toegelicht door Dr. *A. D. Loman*. Met muziek. Roy. 8⁰. (36 bl.) Amsterdam, J. C. Loman Jr. Utrecht, Louis Roothaan. 90 Cts.

Koren, Vierstemmige, en koralen uitgegeven door de Nederlandsche koraalvereeniging. Jaargang 1872. 1e afl. Koren van kleinen omvang. No. 3. Lofzang van Händel. Woorden van Dr. J. P. Heije. Lang 4to. (8 bl. met muziek.) Amsterdam, E. S. Witkamp. 40 Cts.; partituur. 30 Cts.; de stemmen alleen. 10 Cts.; bij 10 ex. 80 Cts.

Maatschappij tot bevordering der toonkunst. Vereeniging voor Nederlandsche muziekgeschiedenis. Uitgave van oudere Noord-Nederlandsche meesterwerken. II. Oud Nederlandsche liederen uit den »Nederlandtschen Gedenck-clanck« van Adrianus Valerius. (1626.) Met toelichting en klavierbegeleiding van Dr. *A. D. Loman*. Gr. 8⁰. (6, 80 en 27 bl. met muziek.) Utrecht, Louis Roothaan. 1 fl. 80 Cts.

Woordenboek, Nieuw beknopt en volledig muzikaal, benevens een overzicht van de grondbeginselen der toonkunst, bewerkt door K. v. M. 2e druk. Kl. 8⁰. (8 en 232 bl. in 2 kolommen met 4 uitsl. bladen met muziek.) Amsterdam, W. H. Kirberger. 2 Fl. 40 Cts.

Neuere **Deutsche Erscheinungen:**

Bellermann, Heinrich. Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie. Mit 2 lithographirten Tafeln. Berlin 1873. Verlag von Julius Springer. gr. 8⁰. VIII, 93 S. 1 Thlr.

Cirsovius, L. J. Orgel-Dispositionen von Orgeln in Schleswig-Holstein, theils aus eigener Anschauung, theils entnommen aus Briefen befreundeter Collegen etc. gr. 8⁰. (16 S.). Kiel 1872. (Leipzig, Mentzel.) ⅙ Thlr.

Ebert, Herm., Versuche e. Geschichte d. Theaters in Rostock. 1. Heft. Vom Anfange dramat. Darstellungen bis an's Ende des 18. Jahrh. 8⁰. (VII, 126 S.) Rostock, 1872. (Güstrow, Opitz & Co.) n. 12½ Gr.

Härtinger, Dr. M., Das Grundgesetz der Stimmbildung f. den Kunstgesang. Versuch e. gemeinfassl. Darstellung der Vorgänge u. d. Verhaltens d. Singenden bei der Tongebung. Ein Leitfaden für Lehrer u. Schüler. Gr. 8⁰. (88 S.) Mainz 1872, Schott's Söhne. ⅓ Thlr.

Henkel, Heinrich, Leben und Wirken von Dr. Aloys Schmitt. Dargestellt von H. H. Mit Portrait und Facsimile. Frankfurt a. M., J. D. Sauerländer's Verlag. 1873. 8⁰. IV, 92 S. Enthält im Anhang ein Verzeichniss der im Drucke erschienenen (mit Angabe der Verleger) und der im Manuscript vorhandenen ungedruckten Compositionen von Dr. Al. Schmitt.

Kolbe, Osc., Kurzgefasste Harmonielehre. [Im Anschluss an des Verf. »Kurzgefasste Generalbasslehre«.] gr. 8⁰. (V, 104 S.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. ⅔ Thlr.

Mozart-Album, Salzburger. Eine Auswahl von W. A. Mozart's ersten Compositionen u. andern, im Archive d. Mozarteums zu Salzburg befindl., im photogr. Lichtdr. originalgetreu wiedergegebenen musikalisch-literar. Seltenheiten. qu. Fol. (VI, 11 S. m. 8 Photolith.) Salzburg, Glonner. Geb. Ausg. Nr. 1 n. 4 Thlr. Ausg. Nr. 2 n. 3½ Thlr.

Stahr, Adolf, Kleine Schriften zur Litteratur und Kunst. II. Band. Kritisches und Biographisches. Berlin, Guttentag. 1872. 8⁰. (VIII, 320 S.) 2 Thlr.

(Enthält einen Aufsatz: Gluck, der Reformator der Oper.)

Strauss, David Friedrich, Der alte und der neue Glaube. Ein Bekenntniss. 1., 2., 3. Aufl. Leipzig, Verlag von S. Hirzel. 1872. 8⁰. 380 S. 2 Thlr. (Ging in den Verlag von Strauss in Bonn über.)

(Enthält als zweite Zugabe: Von unsern grossen Musikern: Deutschland u. die Musik. Bach und Händel. — Gluck. Seine Reform der Oper. Sein Charakter und sein Werth. — J. Haydn. Seine Orchestermusik. Seine Oratorien. Die Schöpfung. Bedeutung Haydn's. — Mozart. Leben und Charakter. — Mozart's Opern. Figaro. Don Juan. Zauberflöte. — Seine Symphonien. — Mozart und Beethoven. Charakter Beethoven's. — Beethoven's Symphonien. Die Programmsymphonie. Die Eroica und die Pastorale. Die neunte Symphonie. Musik zum Egmont. — Beethoven's Fidelio. Die drei grossen Meister und das Quartett.)

Von Marx »Die Musik des 19. Jahrhunderts u. ihre Pflege« ist die 2. unveränd. Aufl. erschienen (bei Breitkopf & Härtel in Leipzig), von Frz. Xav. Haberl »Theoret. prakt. Anweisung zum Gregorian. Kirchengesange« die 4. verb. u. verm. Aufl. (Regensburg, Pustet. n. 12 Gr. 8⁰. VIII, 207 S.)

ANZEIGER.

„Mozarteum“

[33]

in Salzburg.

Mehrfache Anfragen veranlassen das gefertigte Comité, ausdrücklich zu erklären, dass das seit **einunddreissig** Jahren mit anerkannter Thätigkeit und Ausdauer wirkende **„Mozarteum“ in Salzburg** zu der in der Gründung begriffenen **internationalen Mozartstiftung in Salzburg** in **keinerlei** Beziehung, daher auch selbstverständlich allen von Seite der genannten **Mozartstiftung** ausgesendeten Aufrufen und Agenten **absolut fernestehe.**

Die geehrten **zahlreichen** und **bewährten** Gönner und Freunde des **Mozarteums** in **Salzburg** werden hiermit zur **Vermeidung** von **Missverständnissen ein- für allemal** freundlichst ersucht, von dieser Erklärung gütige Kenntniss nehmen zu wollen.

Das Comité des „Mozarteums“
in Salzburg.

---

[34] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Schottische Volkslieder
(Scotch Songs)
für
Sopran, Alt, Tenor und Bass.
Herausgegeben
von
Carl und Alfons Kissner.
Zwei Hefte.

Partitur und Stimmen à 2 Thlr. Stimmen einzeln à 10 Ngr.

Aus dem Vorworte sei hervorgehoben: Hinsichtlich des musikalischen Elementes der schottischen Lieder fesselt die Eigenart ihrer Rhythmik, die Anmuth der bald wehmüthig weichen, bald schalkhaft neckischen Melodien, oder andererseits die Kraft und der Schwung derer, welche kriegerischen Geist athmen. Um die grösstmöglichste Verbreitung der schottischen Lieder zu erzielen, sind dieselben vierstimmig (für gemischte Stimmen) eingerichtet, so dass die Sammlung als Pendant zu Silcher's Bearbeitung deutscher Volkslieder angesehen werden kann.

---

[35] Soeben erschien:

Offertorium de Venerabili
„Venite populi“
für zwei
vierstimmige Gesangchöre
und Orgel
(2 Violinen ad libitum)
von
W. A. Mozart.
(Nr. 260 Köchel, Mozart-Verz.)

Partitur 25 Ngr. — Stimmen $27\frac{1}{2}$ Ngr.

J. P. Gotthard's Verlag
in Wien, Graben 21.

---

[36] In meinem Verlage erschien soeben:

CONCERT
für das
Pianoforte
mit
Begleitung des Orchesters
componirt von
Johannes Brahms.
Op. 15.
Arrangement für zwei Pianoforte
Partitur Preis 3 Thlr.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[37] Soeben erschienen in meinem Verlage:

10 Solfeggi
per due Voci
con Accompagnamento di Pianoforte
composti da
Giov. Maria Clari,
Maestro di Capella alla Catedrale di Pistoja.
Pubblicati da
G. W. Teschner.

Fasc°. 1mo a due Soprani. $1\frac{1}{6}$ Thlr.
- 2do a Soprano e Mezzosoprano. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

Leipzig, 31. Januar 1873.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung
R. Linnemann.

---

[38] Verlag von **Rob. Forberg** in Leipzig.

Köhler, Louis, Op. 239. Vierzehn Clavier-Etüden zur technischen und rhythmischen Ausbildung auf der unteren Mittelstufe. Heft 1. 2. à $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Raff, Joachim, Op. 175. Orientales. Huit Morceaux pour le Piano.
Nr. 1. C-dur. 12 Ngr. Nr. 2. Es-dur. 20 Ngr. Nr. 3. A-moll. 14 Ngr.
- 4. G-dur. 14 - - 5. D-moll. 18 - - 6. As-dur. 16 -
- 7. A-dur. 18 - - 8. A-moll. 20 -

Richter, Ernst Friedrich, Op. 43. Drei geistliche Lieder v. F. Oser für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 1 Thlr.
Nr. 1. Alles, was dein Gott dir gibt.
- 2. Zu dir, Herr, will ich fliehen.
- 3. Hold, wie der Tauben Flügel.

---

[39] Verlag von ***E. W. Fritzsch*** in Leipzig.

Sechs leicht ausführbare Fugen f. Pianoforte
von
G. F. Händel
mit Vortragsbezeichnungen und Fingersatz versehen
von
G. Ad. Thomas.
Preis 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich $5\frac{1}{3}$ Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{3}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 19. Februar 1873. **Nr. 8.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Die Reinheit der Tonverhältnisse unseres mehrstimmigen Gesanges. — Repertorium für ältere und neuere Tonkunst. III. Field, Cramer und Tomaschek (Fortsetzung: 1. John Field). — Zehn Briefe von Schiller an Zelter (Fortsetzung: 9. Brief). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

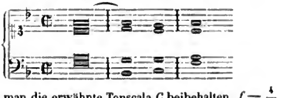
Die Reinheit der Tonverhältnisse unseres mehrstimmigen Gesanges.

Es ist kürzlich in diesen Blättern (Nr. 51 des vor. Jahrg. Sp. 816) mit Unterzeichnung *R. S.**) die ganz richtige, von scharfsinniger Beobachtung zeugende Bemerkung gemacht worden, was für von Manchen ungeahnte Schwierigkeiten sich in Bezug auf Reinheit selbst dem bestsingenden Chore (es wurde über ein Concert des kgl. Domchors in der Hof- und Domkirche zu Berlin referirt) entgegen stellen, sobald er nicht blos einstimmig singt, woran sodann die Behauptung geknüpft wurde, dass

> eine vollkommene Reinheit zugleich in melodischer, wie — was für den mehrstimmigen Gesang noch wichtiger ist — in symphonischer Beziehung nicht möglich ist.

Man kann mit diesem Satze nur und zwar ganz unbedingt einverstanden sein. Den einsichtsvollen geehrten Verfasser möge es aber um der Wahrheit willen nicht unangenehm berühren, wenn dem Gang seiner Beweisführung gleiche Zustimmung versagt wird. Scheinen doch auch manche sehr gelehrte Theoretiker es nicht zu wissen oder zu ignoriren, dass jede Tonstufe unserer für Reinheit wenigstens ganz unbrauchbaren Tonscala mit Ausnahme der grossen Septime doppelte Werthsverhältnisse hat, welches Doppelverhältniss darin seinen Grund hat, dass man die alte mathematisch vollkommen richtige, in allen denkbaren Combinationen und Differenzirungen consequente pythagoräische Tonscala theilweise und zwar in den wichtigsten Tonstufen (ersten Ganzton, Quarte und Quinte) beibehalten musste, theilweise nämlich die anderen mit anderen Verhältnissen versah (zweiten Ganzton, beide Terzen, Sexten und Septimen). Je nachdem nun ein Ton der neuen Tonscala mit einem aus dem alten Systeme herübergenommenen oder neu eingefügten Ton in Beziehung tritt, muss er nothwendig verschiedene Verhältnisse zeigen. So zeigt sich uns, um sogleich einen vom Verfasser berührten Punkt als Beispiel aufzuführen, dass in der mit *C* beginnenden Tonscala die kleine Septime *b* einen doppelten Werth hat, einmal als Doppelquarte *c f b* $\left(\frac{4}{3}\right)^2 = \frac{16}{9}$, dann als kleine Terz über der Qinte *c g b* $\frac{3}{2} \cdot \frac{6}{5} = \frac{9}{5}$. Die Combination der beiden Quarten gehört dem alten Systeme an, das der Quinte und kleinen Terz dem alten und neuen. Die grosse Septime in den vier Combinationen als *c g h* und *c e h* $\frac{3}{2} \cdot \frac{5}{4} = \frac{15}{8}$ oder *c d h* und *c a h* $\frac{9}{8} \cdot \frac{5}{3} = \frac{15}{8}$ kann, da diese gleichmässig aus alten und neuen Verhältnissen bestehen, deshalb ausnahmsweise auch nur ein einziges Verhältniss haben. Die grosse Sexte *c a* ist als *c f a* $\frac{4}{3} \cdot \frac{5}{4} = \frac{5}{3}$, als *c d a* im alten Verhältniss $\frac{9}{8} \cdot \frac{3}{2} = \frac{27}{16}$ u. s. w. Kleinere Intervalle lassen natürlich solche Combinationen innerhalb ihrer selbst nicht zu. Dagegen treten die Verhältnisse ihres oberen Tones verschieden auf, je nachdem derselbe zu einem Tone nach alter oder neuer Computation in Beziehung tritt. So ist die Dominante *g*, erscheint sie als kleine Septime von *A* gerade wie die kleine Septime *c b* einem doppelten Verhältnisse unterworfen als *a c g* oder *a d g*, ebenso die Unterdominante *f* u. s. w. Da die Differenzen der alten und neuen Scala lediglich ihren Grund in der grossen Terz haben, denn durch diese wird die kleine Terz, die kleine Sexte, die grosse Septime durch die kleine Terz die grosse Sexte und kleine Septime sodann der zweite Ganzton bestimmt — die grosse Terz in alter Scala $\frac{81}{64}$, in der neuen $\frac{5}{4}$ ist, diese Differenz aber $\frac{81}{64} : \frac{5}{4} = \frac{81}{80}$ beträgt, so müssen folgerichtig alle Doppelverhältnisse der gedachten Töne die gleiche Differenz nachweisen.

In den im gedachten Correspondenzartikel angezogenen Anfangsaccorden des Jomelli'schen Tonstücks



ist, will man die erwähnte Tonscala *C* beibehalten, $f = \frac{4}{3}$, die Unterquinte hiervon *B* $\frac{4}{3} : \frac{3}{2} = \frac{8}{9}$, derselbe Ton, welcher in die höhere Octave versetzt, $\frac{8}{9} \cdot 2 = \frac{16}{9}$ als

*) Von unserem geehrten Herrn Mitarbeiter, Organisten Reinh. Succo in Berlin. *D. Red.*

kleine Septime erscheint. Der grosse Ganzton $\frac{9}{8}$ führt in den Grundton *c*, denn $\frac{8}{9} \cdot \frac{9}{8} = 1$, von dem aus *f* wieder $\frac{4}{3}$ ist. Oder nimmt man richtiger die Scala, welche *f* zum Grundton hat, und setzt $f = 1$, so ist $B = \frac{2}{3}$. Dieses gelangt wieder nur durch das Intervall des grossen Ganztons $\frac{2}{3} \cdot \frac{9}{8} = \frac{18}{24} = \frac{3}{4}$ zur Unterquarte von *f*. In dem einen wie in dem andern Fall ist also *B c* niemals $\frac{10}{9}$, denn auch in der Fdur-Scala ist *b* immer $\frac{4}{3}$ und mit $\frac{9}{8} = \frac{36}{24} = \frac{3}{2}$ die Quinte *c*. Auch die Basssänger können gar nicht anders verfahren. Denn sie nehmen ganz rein die Unterquinte *B*, das darauf folgende *c* ist ihnen die ganz bestimmte Unterquarte zu dem ihnen noch in den Ohren liegenden *f*, welche ebenso wieder durch eine reine Oberquarte in das *f* aufsteigt. Der Gang des Basses in dem kleinen Tonsatze vermöchte also bei dieser Combination die fragliche Behauptung des geehrten Verfassers nicht zu beweisen. Ganz anders aber sieht es in den Mittelstimmen desselben Tonsatzes aus.

Wir wollen uns des gleichen Zahlenverhältnisses wie der Verfasser bedienen:

	Bass	Tenor	Alt	Sopran
erster Accord	*F*	*A*	*c*	*f*
	24	30	36	48
zweiter -	*B*	*G*	*d*	*f*
	16	$26\frac{2}{3}$	40	48
dritter -	*C*	*G*	*c*	*e*
	18	27	36	45
vierter -	*F*	*A*	*c*	*f*
	24	30	36	48

Der Sopran setzt in der Octave des Basses mit 48 ein, der sogenannte grosse Halbton *f e* $\frac{48}{45}$ ist der richtige der neuen Scala als Differenz der grossen Terz und Quarte $\frac{5}{4} : \frac{4}{3} = \frac{16}{15}$.

Den an den Alt gestellten Prügelknaben ist von der ersten Unterrichtsstunde an eingebläut, den Damen aber durch unzähliges Wiederholen eingeübt, die beiden ersten Töne der Scala *c d* als grossen Ganzton mit $\frac{9}{8}$ zu singen, hier also $40\frac{1}{2}$. Damit tritt der Alt einstimmig (oder aber auch nur ein Theil der an dieser Stimme stehenden Sänger, ein anderer aber nicht), zu dem *B* des Basses in das Verhältniss der misstönigen, darum aber auch verpönten pythagoräischen grossen Terz, denn $\frac{40\frac{1}{2}}{16} : 2 = \frac{81}{64}$ und zu dem *f* des Soprans in das der ebenso unrichtigen kleinen Terz $\frac{32}{27}$. Wie viele unserer singenden Knaben und Damen wissen es, dass ein Unterschied bezüglich der gleichbenannten Töne besteht, je nachdem sie der Cdur- oder der allein hier maassgebenden Fdur-Scala angehören, dass also *c d* als Intervall des 5ten und 6ten Tones der Quinte und Sexte $= \frac{10}{9}$ und nicht $\frac{9}{8}$ ist, demnach hier nur 40 gesungen werden darf, und wie Viele wissen es, dass wenn sie das Intervall *g d* in F-dur ebenso wie in C-dur, nämlich als reine Quinte zu $\frac{3}{2}$ singen, sie damit nur zu der unreinen pythagoräischen Sexte in F-dur $\frac{27}{16}$ gelangen, welche um $\frac{1}{80}$ zu gross ist! Diese Schwierigkeit liesse sich allerdings noch bei einem recht grossen Eifer der Lehrer und einer eben so grossen Begabung der Dirigenten wohl vermeiden.

Bedenklicher ist es aber schon beim Tenor. Diese Stimme ist durchaus von erwachsenen und darum natürlich auch gebildeten Männern besetzt, denen allen die so eben erwähnte Differenz ganz geläufig ist. Sie wissen nämlich, dass wie in der Cdur-Tonleiter das Intervall des 5ten und 6ten Tones, so auch in der von F-dur das des 2ten und 3ten Tones *G A* ein kleiner Ganzton $\frac{10}{9}$ ist und setzen darum nach *A* frischweg die Untersecunde *G* zu $\frac{9}{10}$ mit 27 ein. Aber o Schrecken! Denn kaum haben sie eingesetzt, so bemerkt ihr feingebildetes Gehör die Unreinheit des Tones mit dem *B* des Basses, dessen Sexte $16 \cdot \frac{5}{3} = 26\frac{2}{3}$ ist und ebenso die unreine Quinte zu *d* nämlich $\frac{40}{27}$ statt $\frac{3}{2}$. Letztere Quinte indess, welche freilich Hauptmann (nicht mit Recht!) für eine Dissonanz wie die falsche Quinte *h f* erklärt, ist die nämliche, welche in der Cdur-Scala *d a* heisst, deshalb wäre sie wohl zu ertragen. Schnell ziehen nun die geschickten Sänger um der unreinen Sexte willen behutsam und dass Niemand es merkt, nach Anweisung des ehrlichen alten Vanneo*) (*extemplo paulatim ac ita caute ut vix cognosci ac comprehendi possit*) ihren Ton herab zur Consonanz der reinen Sexte $26\frac{2}{3}$, welche zugleich $\frac{40}{26\frac{2}{3}} = \frac{120}{80} = \frac{3}{2}$ die ganz reine Quinte zu *d* des Alts ist. Nun folgt aber eine neue Calamität! Die Tenore wollen ihr zweites *G* singen selbstverständlich also in derselben Tonhöhe, stossen nun aber mit ihrem $26\frac{2}{3}$ auf allen Seiten an. Gegen ihre Unterquinte *C* des Basses treten sie wieder $\frac{26\frac{2}{3}}{18} = \frac{80}{54} = \frac{40}{27}$ in das fatale Verhältniss jener unvollkommenen Quinte (*d a* in C-dur), gegen ihren eigenen Schlusston *A* sollen sie den kleinen Ganzton durchschreiten und doch steht ihnen der grosse Ganzton $\frac{30}{26\frac{2}{3}} = \frac{90}{80} = \frac{9}{8}$ im Wege, und endlich haben sie wie zum Basse *C* eine unreine Quinte, eine ebenso unreine Quarte $\frac{36}{26\frac{2}{3}} = \frac{27}{20}$ statt $\frac{4}{3}$ oder $\frac{28}{21}$ zu dem *c* des Alts. Was bleibt ihnen nun anders übrig, als dass sie nach Vanneo's Rath ebenso wieder ganz sachte von $26\frac{2}{3}$ zu 27 hinaufrutschen, damit sie sich doch endlich mit Selbstbewusstsein sagen können: *finis coronat opus!* Leider befinden sie sich eben nur am Anfang des Jomelli'schen Tonstücks und unzweifelhaft wird es wie bisher in Einem so fortgehen. Es wäre aber wie ihnen, gerade so den Bässen auch gegangen, wenn dieselben etwa (in F-dur) *D G B C* zu singen gehabt hätten, da sie nothwendig hätten in Zweifel gerathen und rathlos werden müssen, ob sie *G* als 27 oder $26\frac{2}{3}$, *B* als 32 oder $32\frac{2}{5}$, *B C* als grossen oder kleinen Ganzton singen sollen.

Die hier mitgetheilten Beispiele mögen zureichen, die oben aufgeführte Behauptung als vollkommen richtig zu beweisen, sie finden sich fortwährend fast ohne Unterbrechung in jedem Vocalsatze ohne Begleitung, welcher ausserdem gerade dazu geeignet sein könnte, entzückend reine Wohlklänge wie den von vier rein gestimmten Stimmgabeln oder einer rein gestimmten Aeolsharfe zu produciren. Der sel. Thibaut verglich die volle Reinheit eines

*) Vannei Recan. de musica aurea 1533 III, 37.

Singechors mit einem Spiegel, der durch den leisesten Hauch getrübt und blind wird. Und ein solcher blind gewordener Spiegel sind alle unsere Singchöre ohne oder mit Begleitung, denn dass die Chöre mit Orchester oder Orgel beide in der gleichschwebenden Temperatur nur einen noch weniger befriedigenden Nothbehelf zu liefern vermögen, wird Niemand leugnen wollen, während doch wenigstens die grosse, nicht durch Instrumente gefesselte Elasticität der menschlichen Stimme in der harmonischen Sympathie der Töne unbewusst und unwillkürlich grössere Reinheit zu produciren vermag, wogegen aber wieder die angegebene Begleitung den Vortheil hat, dass die angedeuteten Zweifel und Rathlosigkeiten nicht vorkommen können. Von Clavieren mit ihrem Mischmasch von Stimmung kann hier überhaupt gar keine Rede sein.

Der ganze zahllose Chorus von Gelehrten und Ungelehrten, Theoretikern und Praktikern, Künstlern und Dilettanten wird hiegegen wie aus einem Munde erwiedern, die Differenz von $\frac{1}{80}$ oder $\frac{1}{81}$ sei zu gering, als dass sie beachtet, ja auch selbst nur gehört werden könnte.

Dem muss aber mit aller Entschiedenheit widersprochen werden, denn stimmt man auf einem Monochord zwei Saiten im Verhältniss zu 80 und 81, so hört selbst das ungeübte Ohr den Unterschied, man kann also nicht sagen, er sei im Zusammenklange mit anderen Tönen nicht zu bemerken, die Reinheit des Zusammenklanges mit dem verwandten Tone ist gestört in dem einen, hergestellt in dem anderen Verhältnisse. Man empfindet die Störung, wenn man sich auch deren Ursache nicht zum Bewusstsein bringt und würde sie noch mehr empfinden, wenn man unmittelbar daneben den vollkommen reinen Klang zu hören bekäme. Beachtet man aber im gewöhnlichen Leben diese Differenzen nicht, so ist man eben durch das Anhören des unreinen Tones von Jugend auf verwöhnt, für die volle Reinheit, wie die hier dargelegte Unreinheit, unempfänglich geworden. Man stelle den Versuch an und lasse in einem vielfach besetzten Chore in C-dur eine Stimme von *C* in die Unterquinte *F* steigen, sämmtliche Sänger werden gewiss richtig $\frac{2}{3}$ singen, hierauf lasse man sie nach *d* gehen; da wird eine Unsicherheit entstehen, soll die reine Sexte $\frac{2}{3} \cdot \frac{5}{3} = \frac{10}{9}$ oder der erste Ganzton der Tonart *d* mit $\frac{9}{8}$ gemeint sein. Sehr leicht wird ein Theil der Sänger, je nachdem er von ihm nahestehenden Sängern einer anderen Stimme influirt ist, das eine, der andere das zweitgenannte Verhältniss ergreifen. Glaubt man, man werde auch diese Unreinheit nicht empfinden?

Sehr nahe läge die Hinweisung auf die alte pythagoräische grosse Terz, deren Differenz mit der reinen Terz die gleiche ist des Doppelverhältnisses jeder der 6 ersten Tonstufen unserer Scala und damit, als Erwiederung auf jenen Einwurf, die Gegenfrage, warum das Missverhältniss der alten grossen Terz unerträglich, die genannte Differenz bei den anderen Intervallen aber leidlich, ja vielmehr gar nicht beachtenswerth sein solle. Hier tritt aber der besondere Umstand ein, dass die grosse Terz als der vierte Oberton des Grundtons mitklingt, der, obgleich sehr wenig und unbestimmt, nur von geübten Ohren gehört wird, dessen Verletzung aber doch die Empfindung der sympathischen Gehörnerven weit stärker berührt als bei den anderen nur abgeleiteten Tonverhältnissen der Scala. Wohl gehört die Quinte auch zu den Obertönen, doch nur die des Grundtons, nicht aber die abgeleitete Quinte *d a*, welche Quinte keine volle sein darf, denn dann würde die Tredecime die Sexte in der Octave) aus drei gleichen Quinten *c g d a* bestehen, was dem constanten Wesen der Consonanz widerspricht, die unter allen Umständen nur eine Einheit des Unterschiedenen sein kann, wogegen jede Verbindung gleicher Intervalle Dissonanz ist.

Es ist das jenes wunderbare, bis jetzt noch nicht gelöste Geheimniss, welchem freilich der geistvolle Philosoph Drobisch widerspricht (s. Nr. 50 des Jahrg. 1871 Sp. 787 ff. dieser Zeitschrift), demungeachtet steht die constante überall sich bestätigende Thatsache nach beiden Richtungen fest, die nicht ohne inneren Grund sein kann, ja selbst, fasst man die erwähnte Verkümmerung der gedachten Quinte *d a* ins Auge, auf ein Gesetz schliessen zu lassen scheint, vor dem sogar das physikalische Gesetz sich beugen muss. Unwillkürlich wird man an den bekannten Ausspruch A. v. Haller's von dem Innern der Natur erinnert.

Es ist ein Vorschlag gemacht worden, welcher indess ausdrücklich zu dem angeführten Satze nur in ein hypothetisches Verhältniss gesetzt wurde, wie der Calamität unseres Tonsystemes wenn nicht ganz abzuhelfen, doch dieselbe auf das äusserste Minimum zu reduciren sei. Der ebenso scharfsinnige Mathematiker Drobisch hat ihn auf seinem Gebiete als berechtigt befunden (a. a. O. Nr. 49). Möchten doch die Physiker und Tongelehrten es unternehmen, ihn auf akustischem Wege einer Prüfung zu unterstellen!

Repertorium für ältere und neuere Tonkunst.

III. Field, Cramer und Tomaschek.

(Fortsetzung.)

1. John Field.*)

Field zählt zu den sehr wenigen Repräsentanten englischer Nation, welche sich in neueren Zeiten noch durch musikalische Bestrebungen ausgezeichnet haben. Bekanntlich war er ein Schüler Clementi's, der ihn sehr hochhielt. Er gehört aber auch zu den sehr wenigen, fast nur ausnahmsweise zu verzeichnenden Componisten, auf welche die in Fétis' »Biographie universelle« fast typische Phrase »le nombre de ses ouvrages est immense« einmal nicht angewendet werden kann. Fast scheint es, er habe die wenigen Werke, welche wir von ihm besitzen, mehr nur zu seinem Concertgebrauche als Pianist und in seltenen Anflügen sonntäglicher Laune geschrieben. Sein Biograph schreibt ihm (bei Fétis) besonders bequeme und (was auch für seine künstlerische Charakteristik nicht unwichtig zu bemerken ist) luxuriöse Lebensgewohnheiten zu. In der That ist die Zahl seiner eigentlichen Werke mit sieben Concerten, drei Sonaten und den Nocturnes so ziemlich erschöpft, denn ausser diesen findet man nur noch wenige und, wie es scheint, nur wenig belangreiche Stücke verzeichnet. Für einen Componisten aber, der doch immerhin das Alter von 55 Jahren erreichte, kann man solche Ausbeute gewiss nur eine äusserst mässige nennen. Aber in einem Genre wenigstens, in dem des Concertes, nehmen sie doch, wie man sieht, vorerst quantitativ betrachtet, eine imponirende Stelle ein.**) Aber auch durch ihre Qualität gehören sie, wenn auch nicht alle und nicht alle in gleichem Grade zu den hervorragendsten Productionen dieser Kunstgattung. Unbedingt überlegen sind ihnen vielleicht

*) John Field, Sohn eines am Theaterorchester zu Dublin angestellten Violinisten, wurde daselbst 1782 geboren und starb zu Moskau am 11. Januar 1837. Siehe Schilling's Universal-Lexicon der Tonkunst. Bd. II. S. 692—695 und Supplement-Band S. 129—137, Fétis' Biographie universelle. 2. éd. T. III p. 244—247.

**) Freilich, was ist das gegen die, ich glaube — 54 Concerte, welche Ph. E. Bach zugeschrieben werden!

nur die Concerte Beethoven's, die freilich beinahe ausser allem Vergleiche stehen und in welchen das Ideal dieser, ihrer ganzen Natur nach, immer etwas bedenklichen und schielenden Kunstform erreicht scheint. In diesen fast allein ist, bei reichstem und tiefstem Gehalt, die Klippe blosser, äusserer Phraseologie, bei doch glänzender Spielfülle, beinahe gänzlich vermieden. Diese classische Reinheit des Stiles lässt sich nun zwar den Concerten Field's nicht nachrühmen, doch scheinen sie mir in dieser Hinsicht entschieden den Vorrang zu verdienen vor den Concerten Hummel's, von welchen sie, mit Unrecht, verdrängt worden sind. Hummel's Figurenspiel ist in seinen Concerten (immer im Ganzen betrachtet) ein viel äusserlicheres, bei Field dagegen ist es spirituelier, feiner, origineller. Wirklich könnte man jenen (in dieser Beziehung) als den Vorläufer von Thalberg betrachten, während Field als ein Uebergangsglied zu Chopin angesehen werden dürfte, dessen E moll-Concert zwar bereits als der Gipfel sinnebetäubender Ueppigkeit, aber doch dabei von dem magischen Lichte poetischer Verklärung überstrahlt erscheint.

In diesen sieben Concerten aber — und in den später noch zu erwähnenden drei Sonaten — hat Field jedenfalls die Fülle seines, nur einen mässigen Umkreis umschreibenden Talentes concentrirt, und zwar ist in erster Linie das siebente derselben in C-moll zu nennen. Es ist dasjenige, welches Schumann bei seinem Erscheinen mit den Worten empfing: »Die beste Recension wäre, der Zeitschrift 1000 Exemplare des Concertes für ihre Leser beizulegen und freilich eine theure. Denn ich bin ganz voll von ihm und weiss wenig Vernünftiges darüber zu sagen als unendliches Lob.«*) Zwar weiss ich wohl, dass Viele den »Standpunkt« nicht anerkennen mögen, von welchem Schumann bei seinen Kritiken ausging (ein Capitel, worüber ein Buch zu schreiben wäre), und dass er sich in seiner nervös-überreizbaren Allempfänglichkeit nicht selten auch noch durch Elemente bis zum Entzücken einnehmen und bestechen liess, gegen welche wir uns kühler verhalten, ja die wir wohl ganz aus der Kunst verbannt wissen möchten, aber an dem feinen Geschmacke dieses, receptiv nicht minder wie productiv wunderbar begabten Geistes wenigstens wird kein Competenter zweifeln und wo er ein derartiges Lob spendet — denn gegen das eigentlich Mittelmässige jeder Gattung hielt er sich sehr spröde verschlossen — kann man immer sicher sein, wenigstens etwas in seiner Art Preiswürdiges zu finden. Und solches findet man denn auch in diesem merkwürdigen Concerte in sehr reichem Maasse. Es ist allerdings überwiegend — (um mit Hanslick zu sprechen) Arabesken-Musik. Aber welche Arabesken! Und wer weiss es nicht aus der Malerei und Architektur, welche Fülle von Geist und Leben auch in Arabesken zum Ausdrucke kommen kann! Nur allein die Einleitung (Exposition) des ersten Satzes schon, eine der schönsten, die je geschrieben worden und die einen ernsteren Ton anschlägt, als er sonst Field gewöhnlich, ist Goldes werth. Das Concert besteht, wie mehrere der Field'schen, nur aus zwei Sätzen, die aber so reich ausgearbeitet sind, dass sie (in der Clavier-Principal-Stimme) 40 Seiten füllen. Der zweite Satz, in C-dur, in Rondo-Form, ist durch ein ganz eigenthümliches Colorit, eine gewisse saloppe Laune (Schumann nennt es »göttliche Langweiligkeit«) charakterisirt. Das ganze Werk funkelt von Esprit, und wenn wir bei Fétis lesen, dass sein Autor besonders gern und eifrig dem Champagner zugesprochen, so sprüht uns in der That etwas von dem Aroma dieses edlen Nektars aus seinen geöffneten Blättern entgegen. Wie die Werke Field's überhaupt, so ist insbesondere dieses durch eine ganz ausserordentliche, unvergleichliche Grazie ausgezeichnet. (Ich möchte ihn seinem Landsmann, dem Verfasser der »empfindsamen Reise«, Lorenz Sterne vergleichen.) Dieses Concert, von einem Spieler vorgetragen, welcher über eine virtuose Technik gebietet (denn solche verlangt es) und der ihm geistig, ja zugleich, wie ich hinzufügen möchte, sinnlich gewachsen ist, müsste auf ein empfängliches Auditorium (und jeder Kunststil fordert seine besondere Empfänglichkeit, um zur Wirkung zu gelangen) allemal eine elektrisirende Wirkung ausüben, und man müsste sich verwundern, es in Concerten niemals zu hören, wenn man sich da überhaupt noch über etwas verwundern dürfte. Ich muss aber noch hinzufügen, dass ich sowohl dieses Concert, wie auch die anderen, leider nur aus der Clavierstimme, also eigentlich sehr mangelhaft kenne, obgleich diese so reich ausgeführt ist, dass die Phantasie die entstehenden Lücken zur Noth ausfüllen kann. Gestochene Partituren derselben existiren wohl überhaupt nicht. Schumann hatte zu seinem Berichte die Original-Partitur vor sich und schon dieser lässt vermuthen, wie Vieles noch im Orchester liegen mag, was in der Clavier-Solostimme nicht zur Erscheinung kommen kann.

*) Ges. Schriften. I. Band S. 268.

Von den übrigen Concerten stehen die ersten vier in Es-dur (3) und F-moll ziemlich auf gleicher Höhe. Fast in jedem derselben stören einzelne leere, triviale Partien und überzuckerte Süssigkeiten den ganz reinen Genuss, aber jedes derselben erfreut auch durch edle Anlage, kunstvollen Bau im Ganzen und durch die reizendsten, genialsten Details im Einzelnen. Welch ein kunstvolles Guirlanden-Gewebe entschlingt sich z. B. vor uns in dem Finale des vierten (Clementi gewidmeten) Concertes (besonders S. 32 bis gegen das Ende hin)! Diesem und dem ersten Concerte möchte vielleicht überhaupt, besonders nach Seite der Reinheit des Stiles, die nächste Stelle nach dem siebenten zu kommen. Entschieden als die schwächsten und theilweise geradezu ungeniessbar erscheinen dagegen das 5. und 6. Concert in C-dur. Das 5. Concert trägt die Ueberschrift »L'incendie par l'orage«, welche indessen sich nur auf den ersten Satz bezieht, dessen tonmalerischer Theil in der That mit grosser Energie ausgeführt ist und gegen die Leere der übrigen Partien, mit denen er auch in keinem inneren Zusammenhange steht, vortheilhaft absticht. In mehrere seiner Concerte hat der Componist als Mittelsätze ganz einfach einige seiner Notturno eingewebt, in das 1., 2. und 5. nämlich, in das 4. ein Siciliano, in den anderen fehlt überhaupt ein langsamer Mittelsatz. Hie und da entwickelt Field eine fast ermüdende Spielseligkeit, und es wäre nicht unstatthaft, wenn der Spieler die all zu üppigen Ranken hie und da in geschickter Weise zu beschneiden sich erlaubte. Nach dieser Seite hin, seinem Hange zu luxurirender Breite, erscheint überhaupt Field als das wahre Gegenbild seines Meisters, des formknappen Clementi, obgleich auch dieser in einigen seiner Sonaten, wie der grossen in A-dur und G-moll (Didone abbandonata) über den engen Rahmen, in welchen er sonst seine Tonbilder einzufügen liebt, ziemlich weit hinausgeschritten ist. Indessen fordert auch die Concertform, ihrer ganzen Natur nach, zu grösserer Breite auf als die Sonatenform.

Nicht minder beachtenswerth aber, als die sieben, resp. fünf Concerte erscheinen die drei, ebenfalls Clementi gewidmeten Sonaten in Es-dur, A-dur und C-moll, ja wir möchten sie der clavierspielenden Welt (so weit es eben auf praktischen Gebrauch abgesehen ist) um ihres reineren Stiles wegen noch näher ans Herz legen, wie sie sich ihr auch durch den einfacheren Apparat, durch welchen sie zu erschöpfender Darstellung zu bringen sind, noch bequemer empfehlen. Besonders die dritte dieser Sonaten, in C-moll, gilt uns als ein wahres kleines Cabinetsstück. Der erste Satz überrascht durch eine gewisse Grösse des Stiles und seinen gesättigt leidenschaftlichen Ton bei einem Autor, der sonst weitaus überwiegend dem Zierlichen, Anmuthigen, Heiter-Spielenden zugewendet

ist. Zu diesem seinem eigentlichen Charakter kehrt er denn auch sogleich in dem zweiten Satze, einem allerliebsten Rondo (in C-dur) voll schalkhafter, liebenswürdiger Laune wieder zurück. In der A dur-Sonate sticht der höchst geistreiche, scherzoartige zweite Satz vor dem ersten hervor, wie umgekehrt in der Es dur-Sonate sich besonders der erste Satz in seiner edeln und doch warm angehauchten Einfachheit unsere Sympathie erwirbt. Wer sich darauf versteht, wird sogleich erkennen, was ein einziger Zug, wie der folgende (S. 6) werth ist und dass man einem solchen (so unscheinbar er sich in seiner Isolirtheit darstellt) bei einem mittelmässigen Autor niemals begegnen wird:

Dergleichen sind Signaturen. In keiner dieser Sonaten findet sich ein Adagio, nur für unseren Autor charakteristische Eigenheit, die man immerhin auf einen inneren Mangel zurückführen könnte. Er scheint in seinen Nocturnes sein ganzes Adagio-Bedürfniss erschöpft zu haben. Diese Sonaten sind auch Spielern von mässiger Technik zugänglich. Nur erfordern sie zu ihrer entsprechenden Darstellung, wie die Compositionen dieses Autors überhaupt vor allem einen Meister des Wohllautes und der Grazie. Ein solcher scheint auch Field selbst in seiner Eigenschaft als ausübender Künstler — und es lässt sich dies schon aus seinen Compositionen erwarten — vor allem gewesen zu sein. Es wird erzählt, dass er in seinen letzten Lebensjahren, da er, kränklich und leidend, nicht mehr die Kraft hatte, seine Concerte auszuführen, in seinen öffentlichen Productionen nur noch seine Nocturnes spielte und nur allein durch die Anmuth seines Vortrages das Auditorium bezauberte.

Ueber diese Nocturnes selbst darf ich, mit Hinblick auf ihre weit verbreitete Bekanntschaft, hier mit Stillschweigen hinweggehen. Es sind ohne Zweifel, besonders die späteren (14 bis 18), sehr feine, zart empfundene und ausgeführte Stücke, die indessen doch auch schon den Keim zu leerem Salonflitter und süsslichem Gesäusel, welches in Chopin später bis zur Carrikatur gesteigert erschien, in sich tragen. Ich wollte nur in Erinnerung bringen, dass man nicht glauben darf mit der Kenntniss dieser Nocturnes den künstlerischen Gehalt dieses Autors, auch nur dem Wesen nach, etwa erschöpft zu haben. Und ich wende mich nun zu dem zweiten der für diese Skizze auserwählten Meister, der es sich auch seit manchem Jahrzehnt gefallen lassen muss, vor allem als nützliches Futter für die zehn Finger zu figuriren.

(Fortsetzung folgt in Nr. 10.)

Zehn Briefe von Schiller an Zelter

aus den Jahren 1796 bis 1804.

(Fortsetzung.)

9.

Weimar 16. Jan. 1804.

Der Ueberbringer dieses Herr Secretair Wengk aus Gotha,*) ein Harmonicaspieler bittet mich, ihm an Sie ein Empfehlungsschreiben zu geben, damit Sie ihn bei seinem Aufenthalt in B(erlin) in Ihren musikalischen Zirkel einführen möchten und ich ergreife diese Gelegenheit, Ihnen mein werthester Freund, ein Lebenszeichen von mir zu geben. Ihr Andenken ist noch frisch unter uns, und kann auch nie auslöschen, da so viele Spuren Ihres Geistes uns umgeben, denn Ihre Melodien erfreuen uns immer neu.

Ich habe in dem Wilhelm Tell, der mich jetzt beschäftigt und in sechs Wochen fertig seyn wird verschiedene Lieder, besonders aber am Anfang des Stücks einen Kuhreihen nöthig, den ich von niemand lieber als von Ihnen componirt wünschte. Da ich die Theaterverhältnisse in Berlin nicht kenne, so weiss ich nicht, ob es nicht gewisse Leute für einen Eingriff in ihre Rechte halten würden, wenn man zu einem andern mehr Vertrauen hätte. Desswegen wünschte ich nur einen Wink von Ihnen und schickte Ihnen dann die Texte zu. Auch können Sie, zur Zeit wenn Sie diesen Brief erhalten, die ersten Akte meines Stücks schon bei Iffland sehen.

Wie es aber auch mit Berlin seyn mag, so würden Ihre Compositionen uns hier in Weimar höchst willkommen seyn, denn niemand wird besser als Sie den Charakter davon treffen. —

Gern möchte ich mich in diesen Monaten zu Ihnen nach Berlin versetzen. Hier leben wir in einem wahren Mangel alles Kunstgenusses. Goethe befindet sich seit mehreren Wochen unpass, Herder hat uns gar verlassen*), und manche andere traurige Umstände haben sich vereinigt, uns diesen Winter zu verkümmern!

Mögen Sie dafür in der Fülle der Thätigkeit und des Genusses leben und wirken.

Alle Freunde grüssen Sie von Herzen.

Ganz der Ihrige
Schiller.

An
Herrn Zelter in Berlin.

Hierunter von Zelter's Hand: »Diesen Brief habe ich am 14. Oktober 1805, also fünf Monathe nach dem Tode seines Schreibers erhalten.« Zelter.

*) Aug. Heinr. Wenk (oder Wenck), geboren zu Brüheim im Herzogthum Gotha, war auf der Violine ein Schüler von Hatasch in Gotha, auf dem Claviere und in der Composition von Georg Benda, folgte Letzterem nach Paris, wo er sich mehrere Jahre aufhielt und verschiedene Claviercompositionen in den Druck gab. Nach seiner Rückkehr nahm er den Titel eines Herzoglichen Secretairs an. Gegen 1806 machte er eine Reise nach Holland und nahm in Amsterdam seinen dauernden Aufenthalt. Wahrscheinlich hat er damals seinen Plan, nach Berlin zu gehen, nicht ausgeführt und berührte auf seiner Reise nach Holland erst die Hauptstadt, wodurch sich die nachträgliche Ueberlieferung des Briefes an Zelter erklärt. (Ueber W. siehe Schilling's Universal-Lexicon der Tonkunst Bd. VI, S. 847. Fétis Biographie universelle. 2. éd. T. VIII, pag. 449.)

*) Herder war vier Wochen vorher am 21. December 1803 verstorben. (v. L.)

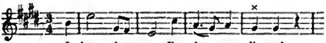
(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

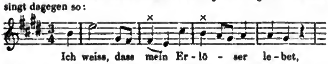
✱ **Barmen**, 9. Februar. (Max Bruch's neueste Composition »Scenen aus der Odyssee«) errang gestern bei ihrer erstmaligen Gesammt-Aufführung im grossen Saale der hiesigen »Concordia« einen durchschlagenden Erfolg. Die Begeisterung, welche unser trefflicher Chor und das Orchester gleich bei der ersten Nummer des Werkes einsetzte, elektrisirte die überaus zahlreiche Zuhörerschaft zu lebhaften Beifallsbezeugungen, die sich mit jeder weiteren Nummer steigerten. Ein Chorlied und ein Solo des Herrn Jos. Bletzacher wurden sogar Dacapo verlangt und gegeben. Beim Schluss des Concertes überschütteten die Damen des Chores den Componisten, welcher die Aufführung selbst leitete, mit einem reichen Blumenregen und der Gesammtchor liess dem Tonmeister unter einem Tusch einen Lorbeerkranz überreichen. Der brausende Beifall, welchen diese Ovation unter den Zuhörern hervorrief, documentirte, wie sehr dieses Zeichen der Anerkennung den allgemeinen Gefühlen entsprach und der festlich gehobenen Stimmung den wahren Ausdruck verlieh. Von auswärts hatten sich zahlreiche Musikfreunde zu dem Concerte eingefunden, besonders hatte Köln hierzu ein grosses Contingent gestellt. Ausserdem waren fast die meisten Nachbarstädte durch ihre Herren Musikdirectoren vertreten, so z. B. Elberfeld, Dortmund, Köln (Herrn Hiller), Aachen, Gladbach etc. Von den Professoren des Kölner Conservatoriums waren ebenfalls

einige zugegen, sowie auch Musikreferenten aus Köln, Leipzig und Berlin von uns entdeckt wurden. Der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt und trotzdem man die Sitze stark vermehrt hatte, mussten die massenhaften Gesuche um Billets schon drei Tage vor der Aufführung abgewiesen werden. Die Generalprobe hatte sich ebenfalls eines ausverkauften Hauses zu erfreuen. Im Ganzen dürften daher etwa 1250 Personen den Aufführungen beigewohnt haben. (Barmer Ztg.) In der nächsten Nummer werden wir den ausführlicheren Bericht über das neue Werk bringen. *D. Red.*

✻ Berlin. *H. B.* (Singakademie.) Dienstag den 29. Januar kam als zweites Abonnement-Concert Händel's »Messias« unter Grell's eigener Leitung zur Aufführung. Trotzdem dass die Uebungszeit für dieses umfangreiche Werk durch die Ende December vorigen Jahres eingeschobene Aufführung der Bach'schen H moll-Messe und in gerechter Rücksicht auf den nun folgenden den meisten Sing-Akademie-Mitgliedern noch völlig unbekannten Abraham von Blumner sehr abgekürzt werden musste, und ausserdem der Chor durch ein in letzter Zeit etwas zu forcirtes Bach-Singen an Reinheit, Tonfülle und Wohlklang sichtlich verloren hatte, so gelang es dennoch dem Meister Grell in kürzester Zeit diese Uebelstände zu beseitigen, wobei ihm übrigens alle Mitglieder des Vereines auf das anerkennenswertheste entgegen kamen. Was der Chor nach einer so kurzen Uebungszeit wieder zu leisten im Stande war, bewies z. B. der wundervolle Schlusssatz des ersten Theiles: »Sein Joch ist sanft und seine Last ist leicht«, in welchem die Sopranstimmen durch ihre Reinheit und Correctheit einen überaus wohlthuenden Eindruck hervorriefen. Wir können nicht hier auf die einzelnen Stellen näher eingehen, sondern wollen nur in der Kürze hervorheben, dass der Chor vollkommen seine Schuldigkeit that und dass ihm ohne Zweifel das grösste Lob in Bezug auf die in Rede stehende Ausführung zukommt. — Die Solopartien waren folgendermaassen besetzt: im Sopran sang Frl. Preuss, im Alt Frl. Maass, im Tenor Herr Geyer und im Bass Herr Reich. Frl. Preuss zeichnet sich durch eine kräftige, wohltönende und ansprechende Stimme aus und gefiel allgemein, da sie unbedingte Vorzüge besitzt. Wenn ihre Aussprache immer gut und sie selbst strenger in der Wiedergabe der rhythmischen Verhältnisse wäre, so würde ihr Gesang vollkommen sein. Leider schleppt sie aber ihren Gesang immer ein wenig dem Orchester nach, wodurch ein aufmerksamer Zuhörer niemals zu einem ruhigen Genusse der Musik kommt. Ferner wendet sie häufig (in Recitativen sowohl als in den Arien) Vorschläge und Verzierungen an, wo sie besser fortblieben. Händel schreibt ganz einfach so:



wobei er nur auf der vorletzten Silbe *a* statt *gis* verlangt. Frl. Preuss singt dagegen so:



und so an vielen Stellen. Man singe aber einmal diese Arie genau im Takt bei einem zwar langsamen (*larghetto*), aber sicheren und nicht zögernden, schleppenden Tempo, so wird man erst ihre Schönheit erkennen. Die Melodie selbst ist so tief empfunden, dass die Vorschläge zur Hervorbringung eines stärkeren Ausdruckes ganz unnütz sind. Jeder solcher Vorschläge gab aber der Sängerin eine neue Veranlassung zum Zögern. — Ueber Frl. Maass haben wir schon früher einige Male gesprochen. — Herr Geyer sang seine Partie mit vieler Frische und lebhaftem Ausdruck, namentlich war die Arie »Erwach zu Liedern der Wonne« von besonders wohlthätiger Wirkung. — In Herrn Reich lernten wir einen jungen Mann kennen, der die Seemannscarrière mit dem Theater zu vertauschen sich entschlossen hat. Möge er Glück haben! obgleich heutzutage Theater mit Ruin der Stimme und des musikalischen Geschmackes gleichbedeutend ist. Wir bemerkten an ihm neben einer volltönenden angenehmen Stimme auch eine gute natürliche musikalische Begabung, denn es ist immerhin anzuerkennen, wenn ein Anfänger, der zum ersten Male öffentlich auftritt, die schwierigen und umfangreichen accompagnirten Recitative und Arien mit Ausdruck und Anstand wiederzugeben versteht. Vieles wäre ihm sicherlich noch besser gelungen, hätte er sich vorher mit der Bitte um Rath an einen Mann wie Herrn Julius Krause gewandt, der ohne Zweifel unser erster Händelsänger ist und eine lange Reihe von Jahren diese Solos in der Singakademie vorgetragen hat. In jedem Falle wünschen wir Herrn Reich zu seinem ersten Auftreten Glück und hoffen, dass er auch einen Lehrer finden werde, der nicht allein seine Stimme ausbilden, sondern ihn auch in musikalischer Beziehung auf richtigem Wege leiten und seine Kenntnisse erweitern wird. — Die Instrumentalbegleitung der Berliner Symphonie-Kapelle war diesmal wenig genügend. Die Herren Instrumentenspieler kommen immer mehr zu der Ansicht, dass man zum Musiciren Ohren nicht nöthig hat. Ueber dieses Thema ein ander Mal.

✻ Dresden. Max Bruch's zweite Oper »Hermione« ist am 21. Januar im kgl. Hoftheater zu Dresden zur Aufführung gelangt, hat aber auch dort wie in Berlin keinen durchgreifenden Erfolg gehabt. Wenn auch die Musik edel, hier und da sogar geistvoll und sorgfältig durchgebildet ist, so ist doch die Einförmigkeit und der Mangel an eigentlichem dramatischen Leben zu fühlbar und die glänzende Instrumentirung drängt das Interesse an den Singparten ganz in den Hintergrund, — Mängel, an denen seine »Loreley« auch leidet. Die Hauptrollen waren in den Händen der Herren Degele (Leontes), Wilt (Florizel) und der Damen Kainz-Prause (Herminne), Otto-Alvsleben (Perdita) und Nanitz (Irene). Hofkapellmeister Rietz dirigirte die Novität mit grosser Sorgfalt. Sie hat in Dresden nur zwei Aufführungen bis jetzt erlebt.

✻ Köln, 6. Febr. Post tot discrimina rerum, »nach so viel Kreuz und ausgestandenen Leiden« ist der jüngste unserer Vereine, der Bach-Verein endlich einmal wieder an die Oeffentlichkeit getreten. Wie ein Damoklesschwert schwebte die Dirigentenfrage über dem Vereine, und mehr als einmal schien diese Frage die Klippe werden zu sollen, an der der Verein scheitern müsse. Nach Rudorff's Abgange von hier übernahm Bitter interimistisch die Leitung des Vereines, die dann an Mertke überging. Als dieser nach verhältnissmässig kurzer Zeit zurücktrat, liess Bitter sich durch die dringenden Bitten seiner Vereinsgenossen bestimmen, noch einmal die Leitung zu übernehmen, bis es gelingen würde, einen anderen Dirigenten zu gewinnen, wozu damals allerdings nicht die geringste Aussicht vorhanden war. Im verflossenen Frühjahr liess Schneider, welcher seitdem als Gesanglehrer am hiesigen Conservatorium fungirt, sich bereit finden, die Direction des Bach-Vereines zu übernehmen. Mit welchem Erfolge er dieselbe seitdem geführt hat, dafür liefert das in den letzten Tagen des vorigen Monats veranstaltete Concert ein rühmliches Zeugniss. Wir können dem Dirigenten wie dem Vereine zu diesem Erfolge nur Glück wünschen, und dürfen jetzt wohl die zuversichtliche Hoffnung aussprechen, dass letzterer zu kräftiger und nachhaltiger Blüthe gedeihen werde. Der Aufführung der H moll-Messe von *Bach*, welche in der Charwoche dieses Jahres stattfinden soll, sehen wir mit Freuden entgegen. Dass dieselbe vortrefflich sein wird, dafür bietet uns das Concert vom 21. Jan. volle Garantie. Das Programm des letzteren umfasste zwei Cantaten von *Bach:* »Bleib bei uns« und »Freue dich erlöste Schaar«; ferner »Christus factus est obediens« von *Anerio;* »Misericordias domini« von *Durante;* zwei Lieder von *Eccard:* »Ueber's Gebirg Maria geht« und »Maria wallt zum Heiligthum«, und endlich »Es ist ein Ros' entsprungen« von *Prätorius*. Dazu kommen noch einige Solopiècen für Violine von *Bach*, *Spohr* (Barcarole) und *Schumann* (Abendlied), welche Herr Concertmeister von Koenigslöw vortrug. Die beiden letztgenannten Nummern nehmen sich in dem Programme etwas wunderlich aus; bezeichnend für die hiesigen Zustände war es aber, zu sehen, wie der grösste Theil des Publikums, welches namentlich die a capella-Compositionen mehr mit stummem Staunen, als mit warmer Theilnahme anhörte, aufhorchte, als die modernen Klänge sein Ohr berührten. Freilich jene älteren Sachen sind »Caviar fürs Volk«, und es wird wohl noch mancher Aufführung des Bach-Vereines bedürfen, bis jene Compositionen ein grösseres Interesse finden. Die Aufführung der Chorsachen war tadellos, die Einsätze überall sicher und rein, der Vortrag sorgfältig nüancirt. Die Soli in den beiden Cantaten von Bach waren durch Frl. Sartorius (Sopran), Frl. Niethen (Alt), Herr Schneider (Tenor), Herr Dumont (Bass) gut besetzt. Kurz, die Aufführung war vortrefflich und wohl das Erfreulichste der ganzen Saison. Wir können wenigstens mit ungetrübter Freude an dies Ereigniss zurückdenken, während die Erinnerung an die zweite Aufführung der »Theodora« von *Händel* uns mit sehr gemischten Gefühlen erfüllt. Auch unser College von der Köln. Zeitung konnte es sich nicht versagen, seinen Bericht über diese Aufführung mit den wehmüthigen Worten zu schliessen: »Wenn uns ein Stachel im Ge»müth zurückblieb, so war es das Bedauern, dass die Verhältnisse »unseres Concertchores uns nicht gestatten, Aufgaben höherer Art, »namentlich die grossen Messen von Bach und Beethoven, unter der »Direction Hiller's vorgeführt zu sehen.« Mit dieser Bemerkung hat unser College denn doch einen kleinen Dämpfer auf das Lob gesetzt, welches er wenige Zeilen vorher den Leistungen unseres Concertchores gespendet hatte. Aber auch dies Lob war schon von einem zweifelhaften »Uebrigens« begleitet: »Die Altstimmen waren etwas »matt und die Einsätze des Soprans zuweilen sehr dünn.« — Aber das war nicht das Einzige, was uns den Genuss vergällte; mehr noch that dies die Art und Weise, wie Hiller die Werke von Händel be-

handelt; wir haben früher über die erste Aufführung der Theodora ausführlicher berichtet, und lassen deshalb diesmal unseren genannten Collegen reden, der übrigens weniger »engherzig« ist als wir. Er sagt: »Dass an der ‚Theodora' je nach Ort, Umständen und Publi»kum (!!) Manches gestrichen werden kann und sogar muss, ist nicht »in Abrede zu stellen. Wenn sogar bei der diesmaligen Aufführung »der Blaustift sehr unbändig gewirthschaftet hat, so »haben wir auch dagegen im Allgemeinen nicht viel und im Ein»zelnen nur das zu bemerken, dass alle technischen und Schicklich»keitsgründe, welche man gegen den Vennschor vorbringen kann, »doch nicht so schwer wiegen, wie der Umstand, dass Händel dies »originelle Tonstück doch ohne Zweifel und mit gutem Bedacht da»hin gesetzt hat, wo es steht, und an jener Stelle euch ausgeführt »wissen wollte. Für manchen Zuhörer war es eine schmerzliche »Enttäuschung, bei dieser zweiten Aufführung jenen Chor zu missen. »Auch an einer anderen Stelle war etwas tief ins lebendige Fleisch »geschnitten und der organische Zusammenhang der Handlung un»terbrochen worden.« Händel's Werke sind es aber nicht allein, die von Hiller mit dem »Blaustift« behandelt werden, wir erinnern nur an die letzte Aufführung der Matthäuspassion von Bach, bei welcher sogar der Schlusschor blaustiftlich behandelt wurde. Hiller liess damals nur den ersten Theil desselben aufführen, er strich den zweiten Theil und ersparte sich damit denn auch die Wiederholung des ersten. Der Effect war freilich ein sehr fataler, aber was kümmert das Hiller. — (Schluss folgt.)

✱ **Leipzig.** Der dritte deutsche Musikertag wird hier vom 14. bis 16. April d. J. tagen und das Fähnlein der philosophirenden Zukünftler wieder vereinigen. Auf demselben sollen erledigt werden: 1) die vom ständigen Ausschusse ausgearbeitete Verfassung des Musikertages; 2) alle bisher gestellten Anträge, insoweit dies die Sachlage gestattet, als: Reform der musikalischen Pädagogik, des Schulgesanges und Seminarmusikunterrichts, Creirung einer Staatsbehörde für Musik — eine Idee, mit welcher schon jahrelang einige Radicale sich befassen in vollständiger Verkennung dessen, was der Staat für die Musikpflege gethan hat und noch thut, und die wohl darauf hinaus läuft, den Abbé Liszt oder Herrn Wagner zum Minister der musikalischen Angelegenheiten des Deutschen Reiches zu machen! — Concertverbände kleinerer Städte, Anregung von Novitätenconcerten, Hebung der Pflege der Blasinstrumente etc. Der dritte Musikertag wird wohl ebenso erfolglos verlaufen, wie die vorhergehenden. Wir rathen übrigens den Nichtanhängern Wagner's, sich an den genannten Tagen in Leipzig nicht blicken zu lassen, wenn sie ihre Haut nicht zu Markte tragen wollen.

✱ **Weimar,** Ende Januar 1873. Eine kurze Revue des in gegenwärtiger hiesigen Opernsaison bis jetzt Dagewesenen ergiebt ein im Allgemeinen befriedigendes Resultat. Wurde doch ein ganz artiger Strauss von mehr oder weniger duftreichen Blüthen und Blumen geboten. Es fehlten freilich zur würdigen Ergänzung mancherlei bewährte altclassische Spenden; so hielten sich namentlich *Gluck*, *Cherubini* und *Spontini* schweigsam im Hintergrunde. *Meyerbeer* und *Wagner* spielten eine Hauptrolle; *Weber* und *Beethoven* blieben nicht vergessen; *Lortzing* war berücksichtigt; Franzos und Italiener fehlten nicht. Mehrere gute komische Opern und Operetten früherer Jahre, so: *Cimarosa's* »Heimliche Ehe«, *Méhul's* »Je toller je besser« (»Une folie«), *Paisiello's* »Schöne Müllerin«, *Schenk's* »Dorfbarbier«, *Solié's* »Geheimniss« etc. sind, wie so manche Mädchen, ganz und gar ins alte Register gekommen. — In guter Vorführung zeigte sich *Gounod's* »Faust« durch Ferenczy, einen echt dramatischen Sänger, und durch Frl. Adolfine Mayer, eine Coloratursängerin von Bedeutung, wie sie das z. B. in »Robert«, den »Hugenotten«, als Prinzessin von Navarra in »Johann von Paris«, Prinzessin in der »Stummen« etc. beweist. Als eine der gediegensten Aufführungen konnte *Méhul's* »Joseph« gelten, worin unser schätzenswerther lyrischer Tenor Herr Borchers (als dessen vorzüglichste Leistung der Lorenzo in »Fra Diavolo« uns erschienen ist) in der Titelrolle, Herr v. Milde als Jacob, Herr Knopp als Simeon (in vielen Momenten ganz gross), und Fräul. Marie Schmidt als Benjamin sich auszeichneten. Letztere brachte die genannte Partie sowohl im Gesang wie in der ganzen Darstellung zur besten Geltung. Ihre Stimme ist weich und biegsam und dabei kräftig und durchdringend, was ihr Gemmy in »Tell« ganz besonders bekundete. Sie wird allmälig mehr und mehr erstarken. Auch muss der Page in »Figaro's Hochzeit« als eine der liebenswürdigsten Gaben dieses seltenen jugendlichen Talentes bezeichnet werden, das in kurzer Zeit sich auf das Ueberraschendste, auch im Spiel, entwickelt hat. So konnte man sich fernerhin an ihrer Marie in »Czaar und Zimmermann« und an ihrer Marzelline in »Fidelio« von Herzen erfreuen. Eben so würdig reihete sich diesen ihr Aennchen im »Freischütz« an, die unbefangene Lebenslust, den Frohmuth einer heiteren Mädchenseele in Ton und Wort wiederspiegelnd. Vor Allem jedoch trat ihre von natürlichster Anmuth und Grazie umgebene Zerline in »Don Juan« hervor. In dieser Oper wirkten noch mit Herr v. Milde, Frl. Amann (als Donna Anna), Herr Borchers (Octavio), Frl. Dotter (Elvira), Herr Schläger (Leporello), Herr Schmidt (Vater der obengenannten Sängerin, als Comthur) und Hr. Kindermann (Masetto). Wie den »Don Juan«, diese unsterbliche, diese Oper aller Opern, so begrüssten wir mit derselben hohen Freude den vorhin erwähnten weniger alten und doch eben so jungen »Freischütz« wieder, ihn, dem — gegenüber der Hyperromantik der Neuzeit, bei welcher einem so ziemlich aller und jeder reale Boden unter den Füssen schwindet, — die blühende Farbe reinster Gesundheit aus allen Mienen strahlt und dem die Tiefinnerlichkeit des deutschen Geistes und Lebens innewohnt. Den Max sang Herr Borchers zwar ausserordentlich brav, etwas mehr Schmelz der Stimme und grössere Beweglichkeit der mimischen Action würde indess seiner anerkennenswerthen Darstellung ein wärmeres Colorit verliehen haben. Dem Fräul. Amann als Agathe gerieth vornehmlich die Cavatine des dritten (hier vierten) Actes; auch gab sie das fromme, schwärmerisch liebende und doch besonnene und verständige Mädchen recht glücklich wieder. Kaspar's (durch Herrn Schlager repräsentirt) Trinklied würde ein noch wilderer Humor des Vortrags nicht geschadet haben. Herr Fischer gab als Kilian seine Strophen frisch und munter heraus mit angenehmer, volltönender Stimme, wie denn auch der Eremit des Herrn Kindermann die seinige durchweg kräftig und sonor zu Gehör brachte. Lebendig und wohlgemuth griffen die Chöre in das Ganze ein, und muss man es dem Musikdirector Klughardt, dem ein ausgebreiteterer Wirkungskreis zu wünschen wäre, vollen Dank wissen für die Hingabe, womit er sich dem Einüben des Chorkörpers unterzieht. — In einem neulichen Concerte des unter der artistischen Leitung des Concertmeisters August Kömpel stehenden, aus Orchestermitgliedern und kunstliebenden und -übenden Dilettanten zusammengesetzten »Orchestervereines« erregte besonders der im besten Sinne virtuosenhafte Vortrag eines Weber'schen Concertstückes durch den Clarinettisten Hrn. Hermann Eisentraut die lebendigste Theilnahme des Auditoriums. Der volle, kernige, kraftdurchdrungene und dabei weiche Ton und die ganze Behandlung des Instrumentes verriethen Geschmack, Seele und wahrhaft künstlerisches Leben. Möchte dem Herrn Eisentraut vergönnt sein, sein schönes Talent in weiterem Kreise in Anwendung zu bringen! Ein Marsch für Orchester von *Lassen* musste auf Verlangen wiederholt werden. Es ist derselbe ein brillantes, mit allem Pomp und Glanz der Instrumentirung ausgestattetes und mit manchen einschmeichelnden Melodien durchwebtes, wenn auch nicht von eigenthümlichem Stile zeugendes Stück Arbeit, vom Orchester schwunghaft executirt. — Das zum Besten des Wittwen-Pensionsfonds verstorbener Mitglieder der Hofkapelle vor Kurzem stattgehabte erste Concert lieferte mehrerlei Gediegenes, so: *Mendelssohn's* Ouvertüre zum Sommernachtstraum, Quartett aus *Mozart's* »Idomeneo«, ein wohlgelungenes Notturno von *H. v. Bülow*, Concert für Violine von *Spohr*, von Kömpel mit Virtuosität vorgetragen; zum Schluss *Beethoven's* Eroica. In einem der früheren, ebenfalls vom Hoforchester veranstalteten Abonnement-Concerte begrüssten wir eine vom Componisten als »sinfonische Dichtung« bezeichnete Novität: Lenore, nach Bürger's Ballade, in vier Abtheilungen von *Klughardt*. Die Composition zeugt von ernstem, denkendem und klarem Geiste; sie ist reichen Inhaltes, in Erfindung originell, in der Aus- und Durchführung consequent und einheitlich, warm empfunden, durchsichtig und charakteristisch instrumentirt, daher sie, wenn auch Programmmusik, dankbar aufzunehmen ist. Vorzugsweise rechnen wir es dem Componisten hoch an, dass er die Gefahr, sich zu tief in das Düstere zu verlieren, die gerade bei diesem Stoffe so nahe lag, glücklich vermieden hat. »In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister«; dies Dichterwort lässt sich auch auf ihn anwenden. Er fasst alle Phasen der gebotenen Situationen sicheren Geistes ins Auge und sucht ihnen gerecht zu werden; allein in keinem Augenblicke geräth er in die Labyrinthe eines ungebührlichen, excentrischen Phantasirens; alles an der Arbeit ist gesund und lebenskräftig, wahr und naturgemäss. Vielleicht kommen wir des Nächsten auf sie zurück und geben eine etwas ausführlichere Charakteristik des Ganzen und seiner einzelnen Theile. Der Componist dirigirte das Werk selbst.

✱ Ernennungen: Der Pianist Delaborde ist zum Professor am Conservatorium zu Paris ernannt worden.

✱ Gestorben: Zu Breslau am 30. Januar der Violinist, Concertmeister Peter Lüstner, an den Folgen eines Schlaganfalls, welcher ihn wenige Wochen nach seinem achtzigsten Geburtstage (geb. 22. Dec. 1792 zu Poischwitz) während einer Musikunterrichtsstunde traf.

John-Lodge Ellerton, Componist, am 3. Januar zu London. (Geb. 11. Januar 1807.)

ANZEIGER.

[40] Soeben erschien:

Offertorium de Venerabili
„Venite populi“
für zwei
vierstimmige Gesangchöre
und Orgel
(2 Violinen ad libitum)
von

W. A. Mozart.
(Nr. 260 Köchel, Mozart-Verz.)
Partitur 25 Ngr. — Stimmen $27\frac{1}{2}$ Ngr.
J. P. Gotthard's Verlag
in Wien, Graben 21.

---

[41] In meinem Verlage erschien soeben:

CONCERT
für das
Pianoforte
mit
Begleitung des Orchesters
componirt von

Johannes Brahms.
Op. 15.
Arrangement für zwei Pianoforte
Partitur Preis 3 Thlr.
Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[42] Verlag von *E. W. Fritzsch* in Leipzig.

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.
Von

Friedrich Nietzsche,
ordentlichem Professor der klassischen Philologie an der Universität Basel.
Velin. Broch. 1 Thlr. Geb. 1 Thlr. 10 Ngr.

Afterphilologie.
Zur Beleuchtung
des
von dem Dr. phil. Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff herausgegebenen Pamphlets: »Zukunftsphilologie!«

Sendschreiben eines Philologen
an
Richard Wagner.
Preis 6 Ngr.

---

[43] Soeben erschienen in meinem Verlage die neuesten Compositionen von

Joachim Raff.
Valse de Juliette de **Charles Gounod** pour Piano. Pr. $27\frac{1}{2}$ Ngr.
Maria Stuart. Ein Cyclus von Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Op. 172. Heft I. $1\frac{1}{2}$ Thlr.
Heft II. 1 Thlr.

Leipzig, 31. Januar 1873.
C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung
R. Linnemann.

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig soeben erschienen:

[44]
Das Clavierspiel.
Brieflicher Unterricht
für das Selbststudium Erwachsener.
Herausgegeben von
Otto Reinsdorf, und **Moritz Vogel,**
Redacteur d. Tonhalle Musiklehrer u. Componist
in Leipzig.

In Lieferungen von 16 Seiten gross Quart-Format. Preis einer Lieferung
10 Sgr.
Jedes solche Heft liefert das vollständige Unterrichtsmaterial für vier Lectionen, so dass eine Unterrichtsstunde auf nur $2\frac{1}{2}$ Sgr. zu stehen kommt. Heft 1 und 2 liegen zum Versandt bereit.

Mit diesem Werke ist somit Vielen Gelegenheit geboten, **durch eine geringfügige Ausgabe und ohne Lehrer** auf die bequemste und leichteste Weise schnell das nachzuholen, was in früheren Jahren versäumt worden ist. **Erwachsene, welche mit Lust und Liebe** zur Sache diese Hefte anwenden und darin vorgeschriebene nothwendigste Uebungen machen werden, dürften gar bald sich und Andere mit den Resultaten überraschen. Am 1. und 15. jeden Monats erscheint ein ferneres Heft, bis der Cursus bei einem befriedigenden Ziele angelangt ist.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. [886

---

[45] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Normannenfahrt.
OUVERTURE
für grosses Orchester
componirt
von

ALBERT DIETRICH.
Op. 26.
Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 3 Thlr. 25 Ngr.
Clavierauszug zu 4 Händen vom Componisten 1 Thlr. 5 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 26. Februar 1873. **Nr. 9.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. V. Accidentien und musica ficta (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Handbüchlein für Orgelspieler von J. M. Anding). — Max Bruch's »Scenen aus der Odyssee«, aufgeführt in Barmen am 8. Febr. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

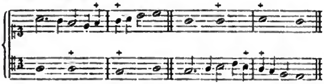
(Von G. von Tucher.)

V.

Accidentien und musica ficta.

(Fortsetzung aus Nr. 6.)

Später fragt sich Zarlino (III, 57), ob man auch von der kleinen Sexte zur Octave gelangen könne und gelangt zur Antwort, dass das zur Ungebühr geschehen werde (*contra ogni dovere*). Denn wenn auch die grosse Sexte die Eigenschaft habe, zur Octave als der ihr nahen Consonanz überzugehen, so sei sie nichts desto weniger noch näher der Quinte als die kleine Sexte der Octave. Es wäre deshalb gar kein Verstand und vermöchte man nicht zu entschuldigen noch zu vertheidigen, wenn man solche Unordnung begehen wollte! Man könne zwar auch von der kleinen Sexte zur Octave mittelst einer Figur von Semiminimen fortschreiten:



obgleich man die vierte Semiminima, welche von der dritten (nämlich die erste Note des zweiten von der letzten des ersten Taktes) in stufenweiser Bewegung fortgeschritten ist, immerhin für nicht gut betrachten kann. Wie aber eine Secunde oder Septime oder welch andere Dissonanz auf solche Weise ertragen werden könne, so auch eine Sexte und dann noch um so mehr, da sie oftmals von erfahrenen Sängern, deren Gefühl nichts Ungehöriges, auch nicht in den kleinsten Dingen ertragen kann, gross gemacht werde. Daher würde man es Keinem verwehren, nach seinem Wohlgefallen einer solchen Semiminima das Zeichen ♯ beizusetzen und die Sexte gross zu machen, ebenso (im zweiten Beispiele) durch Beifügung eines ♭, noch könne man es einem Tonsetzer, dem es beifiele, wenn er einen Contrapunkt macht, solche Zeichen wegzulassen, zum Vorwurf machen, dass er das aus Irrthum gethan habe, ganz besonders in solchen kleinen Dingen.

Es ist diese Erörterung Zarlino's für uns lehrreich, denn sie beweist uns deutlich, welchen grossen Werth man auf den richtigen Uebergang der Sexte zur Octave gelegt, so dass man wirklich wenigstens in der Regel nicht nur anzunehmen gehalten war, es sei hierbei die grosse Sexte gemeint, sondern dass man auch und eben darum den Sänger für ermächtigt hielt, die grosse Sexte zu singen, wenn die kleine geschrieben stand.

Das bestätigt ebenso der gelehrte, theoretisch wie praktisch gebildete Sethus Calvisius (Melopoeia *cap.* 10 *regula* 6): »Die kleine Sexte geht selten zur Octave wie bei Semiminimen, denn diese werden leichter ertragen, sonst wird dieser Fortschritt, der blos auf einer beweglichen Tonstufe vor sich geht, auf welcher ein ♯ entweder verstanden oder geschrieben wird (*vel intelligitur vel scribitur*), als ein Uebergang von der grossen Sexte zur Octave betrachtet.«

Zarlino knüpft an jener ersten Stelle seiner Erörterung eine Berufung auf die Autorität des Franchinus Gaforus an, welcher der nämlichen Ansicht wie er sei. Liege das von ihm Ausgeführte, fährt er dann fort, in der Natur dieser Consonanzen, so müssen sie solche Natur und Neigung immer haben, so dass, wenn sie in den Tonsätzen auf andere Weise angewendet werden, solches gegen ihre Natur sei, was aber gegen die Natur ist, könne keine gute Wirkung hervorbringen. Daher sei es der Natur, welcher in allen Dingen die letzte Entscheidung zusteht, zuzuschreiben, wenn nicht nur die Musikverständigen, sondern auch die Laien, sogar die Bauern, welche auf ihre Weise singen ohne etwas davon zu verstehen, den Gang der grossen Sexte zur Octave gebrauchen, wie sie das auf natürlichem Wege gelernt haben. Man höre das meist in den Cadenzen, auch in jedem andern Theile ihrer Gesänge, was jedem Musikverständigen erkennbar sei. Und wenn sich etwa deshalb der gedachte Franchinus die Kühnheit herausgenommen habe (*da questo prese ardir*) zu sagen, dass man den Fortschritt von der grossen Sexte zur Octave einzig nur in den Cadenzen beobachten dürfe, weil in diesen die Schlüsse der Gesänge gebildet werden, so scheine es ihm (Zarlino), wie er diese Worte beurtheile, dass, wenn wir auf die Natur der einen und der anderen (unvollkommenen Consonanz) achten wollen, das nicht mit Verstand gesagt sei.

Franchinus Gaforus, »das Haupt der italienischen Musikgelehrten«, wie ihn Ambros nennt, wir fügen aber ergänzend bei: aller musikalischen Theoretiker, denn sie

haben alle in der nachfolgenden Zeit unmittelbar oder mittelbar aus ihm geschöpft, auch Zarlino, der sonst ihn nur als Autorität anerkennt, — dieser Franchinus Gaforus also sagt wirklich: (*Mus. pract* III. 3, *reg.* 7) »dass wenn wir von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen als Schluss des harmonischen Gesanges (*perfectam petimus concordantiam tanquam cantilenae terminationem*) oder eines Theiles desselben übergehen wollen, es nöthig ist, in der nächst zu erreichenden vollkommenen Consonanz mittelst verschiedener Bewegungen beider Stimmen zusammen zu treffen (*concurrere*)«. Wir bemerken hierzu, dass nach Vanneus (III. 30) die Cadenzen auch *Terminationes* (*quia ibi imperfectae terminantur a sua perfectione*) hiessen. Wie tief begründet musste der von Zarlino behauptete Satz in dessen Ueberzeugung gelegen sein, dass er sich eine solche Sprache gegenüber dem von ihm sonst so verehrten Lehrer erlauben konnte!

Vanneus scheint indess (III. 15) eine Mittelstellung zwischen Gafor und Zarlino einzunehmen, indem er sagt, dass sich die Sexte an die Octave um so inniger anschliessen werde (*cui arctius sexta jam praelibata innixa jacebit*), wenn sie von der Penultima zur Ultima des Soprans einen Durchgang durch den Halbton macht und der Tenor einen ganzen Ton in der Gegenbewegung abwärts schreitet oder umgekehrt, was auch bei dem Zusammenfügen aller anderen unvollkommenen Consonanzen mit ihren vollkommenen auf ähnlicher Stelle, d. i. von der Penultima zur Ultima zu beobachten sei. Es folgt hieraus, wie uns dünkt, das vollkommen Richtige, dass nämlich in der Ausführung der Cadenzen dieser Fortschritt stets stattfinden müsse, womit aber nicht ausgeschlossen ist, dass derselbe nicht auch in allen Fällen ausser der Cadenz eintreten könne, wenn sich die Sexte auf schlechtem, die Octave aber auf darauf folgendem gutem Taktheile befindet, was allemal, zwar nicht eine Formalcadenz, doch aber eine uneigentliche Cadenz (s. Jahrg. 1872 Artikel IV Nr. 11 Sp. 130, 131) bildet. Das Wort Cadenz kommt im ganzen Cap. 15 des 3. Buches des Werkes von Vanneus gar nicht vor, sondern nur im vorhergehenden Cap. 14, deshalb kann es wohl sein, dass Vanneus den Ausdruck: von der Penultima zur Ultima in einem weiteren Sinne: vom schlechten zum guten Taktheile habe gebrauchen wollen. Eine jede auf eine Dissonanz folgende Consonanz steht auf schlechtem Taktheile, ist sie eine unvollkommene und folgt auf sie eine vollkommene auf gutem Taktheile, so wäre selbst der Ausdruck Penultima und Ultima auch ausserhalb der Cadenz nicht ungeeignet. Es wären auch die Worte »auf ähnlicher Stelle« (*simili in loco*) nicht wohl zu verstehen, wenn Vanneus nur Cadenzen im Auge gehabt hätte. Hierzu kommt, dass die Folge von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen von allen Tonlehrern als ein Gang, ein Streben aus dem Unvollkommenen zur Vollkommenheit seinem allgemeinen Begriffe nach, als eine Hinneigung des Schwachen zu dem Starken, als ein Verlangen der nicht befriedigenden unvollkommenen Consonanz nach einer Beruhigung in sich, wie sie eben nur die vollkommene gewährt, aufgefasst und dargestellt wird — so liegt es wohl auf eine ganz unzweifelhafte Weise nahe, anzunehmen, dass die Alten bei dieser Regel nur den Gang von dem schlechten Taktheile zu dem guten im Sinne gehabt haben. Und es giebt sich auch uns, wenn wir tiefer in das Verständniss der alten Tonwerke durch längeres ernstes Beschäftigen mit ihnen eindringen, zu erkennen, dass der Fortschritt der kleinen Sexte zur Octave vom guten zum schlechten Takttheil durchaus nicht unangenehm empfunden wird, vielmehr eine Erhöhung der ersteren in den meisten Fällen ganz widerwärtig wäre, wenn wir die Regel in der ganz allgemeinen Fassung Zarlino's und zwar in dem Sinne auffassen wollten, dass auch ein solcher Uebergang eine Erhöhung erforderte. In den seltenen Fällen, da eine accidentelle Erhöhung der kleinen Sexte vor der Octave auf gutem Taktheile vorgezeichnet gefunden wird, hat sie nur ihre besondere Bedeutung, die ein Tonsetzer gewiss nicht, sollte sie in seiner Absicht gelegen haben, dem zufälligen Geschmacke des Sängers hat preisgeben wollen.

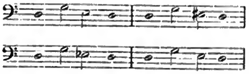
Zarlino sagt in der zweiten angeführten Stelle zu dem gegebenen Beispiele (III, 57), dass hier erfahrene Sänger oftmals (*spesse fiate*) die Erhöhung der Sexte bewirkten, also nicht immer, daher nur wenn Geschmack und Wohlklang es mit sich bringen, so dass es ausser den Cadenzen Fälle geben kann, in denen die Erhöhung nicht stattzufinden hat. Zarlino macht hierbei das Gehör zum entscheidenden Richter, ob etwas Ungehöriges (*alcun discommodo*) vorliege, was nicht ertragen werden kann, sondern der Verbesserung bedarf, wie Vanneus gleichfalls in Beziehung auf solche accidentelle Aenderungen sagt: »Um deswillen gebrauche, dass du in dieser Sache nicht betrogen wirst, Luchsaugen und wenn diese weniger nützen, die Ohren als Rathgeber, welche dir am meisten zu helfen im Stande sein werden.« Auch schon die alten Tonlehrer Tinctoris und Coclaeus*) haben auf das Urtheil der Ohren verwiesen, weil diese verstehen, was richtig und was falsch ist und weil sie die Lehrer des Gesangs sind.

Wir sind wohl um so mehr dazu berechtigt, hier, wo es sich um Aufstellung einer Regel handelt, das Ohr als Grund derselben geltend zu machen, und das zwar zum Ersatz der Lehre, welche von den alten Tonlehrern ganz offenbar, wenigstens zum grössten Theil, meist aber gänzlich, dem uns entgehenden mündlichen Unterricht vorbehalten worden ist, als die alten Theoretiker, wie man sieht, so auffallend sparsam sind in der Mittheilung der in der alten Praxis hierbei beobachteten Grundsätze, während sie doch beim Vortrage der allereinfachsten, ja selbstverständlichen Lehren mit unendlicher Weitschweifigkeit und Breite sich ergehen. Der grössere Theil der alten Tonlehrer lässt sich gar nicht auf die Sache ein und welche davon sprechen, thun das, wie wir gesehen haben — denn wir haben alles, was wir hierüber finden konnten, mitgetheilt — auf so rückhaltende und ungenügende Weise, dass man, bevor man sich hierüber Klarheit verschaffen konnte, von einer Rathlosigkeit in eine andere geräth. Ein vieljähriges Studium und aufmerksame Beobachtung auf praktischem Wege bei der dem Referenten gestatteten mehrjährigen Leitung von Singvereinen, die sich ausschliessend nur mit älterer Musik befassten, veranlasst uns als Regel Folgendes zu empfehlen:

Jede in oder ausserhalb der eigentlichen Cadenz auf schlechtem Takttheile stehende kleine Sexte vor einer auf gutem Takttheile befindlichen Octave in stufenweiser Gegenbewegung ist als grosse Sexte zu behandeln und zwar durch Einsetzen eines Halbtons in der oberen Stimme oder, wenn man durch andere Stimmen oder Regeln dazu veranlasst ist, durch Einsetzen eines ♭ in der unteren Stimme, sofern nicht durch Anhäufung chromatischer Erhöhungen bei unmittelbar auf einander folgenden Fortschritten derselben Art, ein dem Gefühle widerstrebender Erfolg entstehen würde.

*) S. Ambros Gesch. der Mus. II. S. 115 Note 2. III S. 142 Note, 147.

Bezüglich des Einsetzens eines ♭ im harten Gesange (ohne Vorzeichnung) oder eines *es* im weichen (mit Vorzeichnung eines ♭), sagt M. Prätorius (*Syntagma music.* III. 2, pag. 33), der sich mit grosser Entschiedenheit gegen den Gebrauch, dem Sänger die accidentellen Erhöhungen oder Erniedrigungen zu überlassen ausspricht: »wo das ♭ nit »dobey, doselbsten sol es auch nicht gesungen sondern (in dem gegebenen Beispiele) die *tertia minor* behalten wer»den. Vnd ist vnnötig, die *Diesin* ♯ dorbey zu zeichnen«:



Zarlino hat aber in dem oben mitgetheilten zweiten Beispiele eines Ganges der kleinen Sexte zur Octave in Semiminimen selbst das ♭ beizufügen für nöthig erklärt, daher scheint wohl die von uns beigefügte Beschränkung gerechtfertigt, durch welche auch der ausserdem gar oftmals sich erhebende Zweifel, besonders in der dorischen Tonart, welche der beiden Formen des Ueberganges in oder ausser der Cadenz, ob die Erhöhung der oberen Stimme oder die Erniedrigung der unteren zu wählen sei, gelöst ist. Die kleine Sexte kommt in dem oben mitgetheilten Introductorium überhaupt, wenn man das harte und das weiche Hexachord mit einander ins Auge fasst, nur viermal vor: *db*, *ec*, *af* und *hg*, welche durch Beifügung eines ♯ nach der Höhe zu vergrössert werden können, durch Beifügung eines ♭ aber nur zweimal, nämlich *ec* und *hg*, vielmehr nur einmal, weil der harte und der weiche Gesang nicht zugleich stattfinden kann, wie denn überhaupt die Anwendung eines ♭, um den Gesang fliessender zu machen, weit seltener vorkommt als die der Diesis ♯. Die übrigen vorkommenden Sexten *ca*, *dh*, *fd*, *ge* sind alle gross, bedürfen also keiner Nachhülfe.

Unsere Bemerkung, dass dem Gefühl die Entscheidung anheim zu geben sei, ob durch Anhäufung chromatischer Erhöhungen ein übler Erfolg entstehe oder nicht, erscheint nach unserer obigen Ausführung allerdings jedem in unserer heutigen Kunst gebildeten Musiker befremdend und bedenklich, ist es aber nicht nach dem, was wir von den alten Theoretikern erfahren haben und wie Geist und Charakter der alten Musik es uns erkennen lässt. Nach den unten folgenden Beispielen wird man das wohl bestätigt finden. Uebrigens bleibt es im Zweifel Jedem überlassen, die Regel in solchen Fällen, die doch nur ausnahmsweise, nämlich meist nur dann vorkommen, wenn sich diese Fortschritte auf verschiedenen Tonstufen mit accidentellen Erhöhungen unmittelbar folgen, anzuwenden oder nicht, wobei im letzteren Falle eben nicht leicht etwas geschadet wird.

Aus der Anwendung dieser Regel der Erhöhung der Sexte in allen den sehr häufig vorkommenden Fällen ergiebt sich im Allgemeinen eine solche Frische des Gesanges und ein Wohllaut der Stimmenführung und damit des ganzen Tonsatzes, dass, hat man ihre Wirkung erkannt, diese schmerzlich vermisst wird, wenn die Regel ausser Anwendung bleibt, wie sich das Gefühl mit eben solcher Entschiedenheit gegen deren ungehörige Anwendung sträubt, weil bei dem Fortschritte vom guten Takttheile zum schlechten der Anklang einer Cadenz, d. h. die uneigentliche fehlt. —

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ein Handbüchlein für Orgelspieler.

J. H. Anding. Handbüchlein für Orgelspieler, enthaltend eine Beschreibung aller Theile einer Orgel und eine Anweisung zum kirchlichen Orgelspiel. Zunächst für Kirchenbehörden, Geistliche, Organisten, Lehrer, Kantoren, Musik-Studirende, Seminaristen und Präparanden herausgegeben. Mit 2 Tafeln Abbildungen und den nöthigen Notenbeispielen. Dritte vielfach verb. und verm. Auflage. Hildburghausen, Kesselring'sche Hofbuchhandlung. 1872. 8⁰. (VIII, 170 S. u. 2 Tfln.) 15 Sgr.

1. Theil. *)

Wenn der Verfasser in dem Vorworte genannten Werkchens über Orgelbau erwähnt, dass die vorliegende dritte Auflage desselben eine vielfach verbesserte und vermehrte sei, so müssen wir uns, da wir nicht Gelegenheit hatten die früheren Ausgaben kennen zu lernen, an dieser Versicherung genügen lassen, hätten aber gern gewünscht, einige nähere Andeutungen bezüglich vorgenommener Verbesserungen, Erweiterungen und Kürzungen vorzufinden, da die kurze Erwähnung der neuen Zeichnungen eines »Peternell'schen Gebläses« und einer »Posaune mit Schraubenstimmung« doch nur ungenügende Anhaltspunkte in dieser Richtung darbietet.

Grössere Werke über Orgelbau giebt es bekanntermaassen eigentlich nur drei; ein deutsches von Töpfer, ein französisches von Don Bédos & Hamel und ein englisches von Rimbault und Hopkins; an kleineren oft mehr katechismusartigen Abhandlungen hingegen ist kein Mangel und erwähnen wir hier nur die Namen Kützing, Schlimbach, Seidel, Richter, Schubert, Regnier, Abbé Lamazou und Andere, die alle mehr oder weniger eingehende Beschreibungen der Orgel und sonstige Details hierüber bringen; wenn daher Neues aus diesem Fache geboten werden soll, so dächten wir, es wäre hierbei mehr Nachdruck und Gewicht auf die vielfachen Verbesserungen, Fortschritte und Erfindungen des modernen Orgelbaues zu legen, als dies z. B. in dem Anding'schen Werkchen der Fall, das sich übrigens in vieler Hinsicht als recht brauchbar erweisen dürfte und mitunter recht gesunde und körnige Ansichten namentlich über Behandlung der Orgel seitens des Organisten bringt, worauf wir zurückkommen werden. Ganz besonders aber möchten wir betonen, wie sehr es zu wünschen bleibt, dass die Verfasser solcher Orgelbüchlein es doch im Interesse weiterer Verbreitung derselben vermeiden möchten, ihren Abhandlungen einen oftmals unverkennbar localen Anstrich zu geben oder auch, was übrigens auf vorliegenden Fall nicht Bezug hat, die Arbeiten einzelner mitunter nicht einmal allbekannter Orgelbauer besonders hervorzuheben und andere weltberühmte Etablissements zu ignoriren, was um so leichter umgangen werden könnte, als heutzutage fast über jede neue Orgel von Bedeutung, sei sie deutschen, französischen oder englischen Ursprunges, eine kurze Brochüre veröffentlicht wird und es somit nicht an Anhaltspunkten zur Namhaftmachung derartiger Werke und deren Constructionseigenthümlichkeiten mangelt. Wir erinnern hierbei nur an die erschienenen Beschreibungen neuerer berühmter Orgelwerke zu Paris, Genf, Nancy, Versailles, Luzern, London, Birmingham, Leeds, Doncaster, Lübeck, Hamburg, Oliva, Wien und andere. — Dass sich übrigens die Ausführungen und Erläuterungen einzelner Verfasser von Orgelbauschriften auf solche Instrumente stützen werden, deren Constructionsbasis sie als mustergiltig erkannt haben, ist ebenso natürlich als

*) Ueber den 2. Theil, die Anweisung zum kirchlichen Orgelspiel, wird ein anderer geehrter Mitarbeiter referiren. *D. Red.*

9*

selbstverständlich; immerhin sollte hierbei in Anbetracht doch jedenfalls gewünschter Leser, die solch engerem Kreise ferner stehen, eine Erwähnung und kurze Darlegung der wichtigeren Errungenschaften, wie wir solche mehreren Orgelbauwerkstätten von europäischem Rufe zu danken haben, nicht übersehen werden. Hinsichtlich der auf zwei Tafeln beigegebenen Zeichnungen des Anding'schen Buches möchten wir zu bedenken geben, dass die Darstellung einzelner Theile der Orgel wohl das Verständniss dieser, weniger aber den nöthigen Gesammtüberblick des Orgelwerkes anbahnen hilft, den doch jeder, so zum erstenmale das Innere einer Orgel betritt, zuerst zu erfassen und im Zusammenhange verstehen zu lernen wünschen wird, ehe er zur Zergliederung des Mechanismus übergeht; denn wenn wir Jemanden mit der Construction, z. B. einer Dampfmaschine im Allgemeinen vertraut machen wollen, so wird es vortheilhaft sein nicht damit zu beginnen, getrennte einzelne Theile, wie Kessel, Dampfleitung, Steuerung, Condensator etc., sondern womöglich Durchschnittszeichnungen der gesammten, fertigen Maschine vorzulegen und an diesen die verschiedenen Bestandtheile, aus denen der Apparat sich zusammensetzt, und deren gegenseitige Wirkung zu erklären, wobei die dann folgende separate und zum eingehenderen Verständniss erforderliche Darlegung der Details nicht ausgeschlossen ist. — Eine solche grössere Durchschnittszeichnung lässt den Beschauer oft auf einen Blick erkennen und verstehen, was er sich mitunter mühsam und beschwerlich aus Detailskizzen zusammensuchen muss, und finden wir nicht selten dass Solche, die aus Büchern alle Einzelheiten des Orgelbaues gut gelernt haben und genau kennen, recht verblüfft dastehen, wenn der Orgelbauer oder Organist die zum Innern einer grossen Orgel führenden Thüren öffnet und das ganze Werk mit den Tausenden von Gliedern, Pfeifen, Abstracten, Hebeln und Zügen vor das Auge des Neulings tritt und ihn manch Stündlein händeringend herumtappen lässt, ehe er trotz mühsam zusammengelesener Detailkenntniss sich in dem Wirrwarr zurechtfinden und Ordnung in das Chaos bringen kann. Bei solcher Gelegenheit schluckt der Arme viel Staub, zertritt manche Abstracte, verbiegt manche Pfeife, und der nachkommende Orgelbauer wird den wissbegierigen Jünger ans Ende der Welt wünschen — alles, weil unser Orgelbaukenntniss-Beflissener vielleicht die grossen Werke von Töpfer etc. kostenhalber nicht kennt und die kleineren Bücher ihn nicht genügend präparirt haben, um die Theorie sofort auf die Praxis übertragen zu können. Zweckentsprechende Durchschnitts- und Planzeichnungen, wie deren z. B. in dem Berichte von Lissajous: Rapport sur le grand orgue de St. Sulpice à Paris, ferner von Cavaillé Coll: de l'orgue et de son architecture etc. zu finden, dürften mehr denn alles Andere, raschen Ueberblick des Gesammtmechanismus einer Orgel vermitteln zu helfen berufen sein; insbesondere bei Beschreibungen grosser Werke mit vielen Nebenzügen, Combinationspedalen, Tractur- und Registraturpneumatik etc. sind Aufriss- und Grundrissskizzen durchaus unentbehrlich.

Betrachten wir nun kurz die einzelnen Abtheilungen im ersten Theile des Anding'schen Buches, so finden wir zuerst in comprimirtester Form den geschichtlichen Entstehungs- und Entwicklungsgang der Orgelbaukunst geschildert, und wenn hierbei schon in Anbetracht der für das Werk gewählten engeren Grenzen, grösstmöglichste Kürze am Platze war, so glauben wir doch Namen, die mit den Entwicklungsstadien des Orgelbaues so innig verwachsen sind wie, um nur Einige zu nennen, z. B. Hildebrandt, Silbermann, Gabler, Chr. Müller, Avery, Green, Renatus Harris, B. Schmidt, Thierry, Dallery, Cliquot und Andere, nur ungern vermissen zu sollen. Was Verfasser auf S. 9 bezüglich neuerer verbesserter Tractur und Springladen, Stimmschlitzen und Stimmschrauben sagt, hätte vielleicht auf die einzelnen, diese Theile näher besprechenden Abschnitte beschränkt bleiben und dann die geschichtliche Einleitung etwas erweitert werden können. In der ersten Abtheilung des zweiten Abschnittes kommen die verschiedenen Arten jetzt gebräuchlicher Windbälge und Gebläseapparate zur Sprache; was den in Figur 4 Tafel I abgebildeten Kastenbalg betrifft, so möchten wir darauf hinweisen, dass diese Ausführung im Vergleiche zu der z. B. von Walcker angewandten gedichteten Kolbenconstruction, weit grösserer Reibungsflächen wegen, grosse Nachtheile hat; doch urtheilt der Verfasser sehr richtig, wenn er meint, dass Kolbengebläse überhaupt von jedem Witterungswechsel zu leiden haben und bei feuchtem Wetter so zähe arbeiten, dass die betreffenden Bälgetreter ein Liedlein hierüber anstimmen können. Eine kurze Erwähnung der häufig angewandten so ruhig und leicht gehenden Gebläse mit Kurbelschöpfbälgen und Schwungrad hätte hier wohl noch Platz finden mögen, der neueren hydraulischen und Gasgebläsemaschinen nicht zu gedenken. Der in §. 6 angedeutete Vortheil bei Anwendung von Manual- und Pedalsperrventilen ist schon seit geraumer Zeit von vielen in- und ausländischen Orgelbauern erkannt und in der Weise ausgebeutet worden, dass sie diesen Ventilen den Titel Combinationszüge beilegen und solche zum raschen Aus- und Einschalten vorher mit der Hand registrirter Stimmengruppen verwenden; es ist hierbei dann immer die Einrichtung getroffen, dass ein solcher Combinationszug jedesmal den Windzufluss nur einzelner Register der Manuale, z. B. der Zungenwerke und Mixturen etc., beherrscht; Sperrventile, die ganze Manuale auf einmal absperren, werden dermalen nur von einzelnen Orgelbauern ausgeführt. Bei Beschreibung der Kanzellenventile hätte der Verfasser vielleicht eingehender der heutzutage häufig angewandten Mittel (ausser Pneumatik) gedenken können, um etwaigem schweren und zähen Ventilgang bei grösseren Werken mit stark besetzten Manualwindladen entgegenzuwirken, und erinnern wir darum nur an die sinnreichen Kanzellenventile von Holt, Jardine, namentlich Hill's sogenanntes Entlastungsventil, das eine prächtige Spielart erzielt und äusserst einfach construirt ist. Auf S. 26 §. 9 finden wir eine kurze aber recht treffende und klare Beschreibung der Walcker'schen Kegelladen, die immer mehr zur Geltung kommen, und dies mit Recht. Im Ganzen jedoch hält sich die Abhandlung über Windladen, Tractur und Registratur stets an das bekannte Schleifladensystem einfachster Construction, und können wir nur constatiren, dass Alles hierauf Bezügliche meistens recht klar und zweckentsprechend kurz besprochen wird. —

Die zweite Abtheilung des zweiten Abschnittes erklärt das Regierwerk und alles hiermit Zusammenhängende, wie Claviaturen, Abstracten, Registerzüge, Coppeln etc.; und wie wir in dem Abschnitte über Windladenconstruction keine Andeutungen darüber fanden wie in neuerer Zeit viele Orgelbauer verschiedene Manual- und Pedalstimmen, wie Zungenwerke, Nebenstimmen und Mixturen häufig auf von den Hauptstimmen getrennten besonderen Windladen aufstellen und namentlich die Zungenwerke alsdann anderen Winddruck als die Labialwerke erhalten, so vermissen wir in der Abhandlung über Regierwerk jedwede Hinweisung auf die allbekannte und jetzt bei fast jeder nur irgend bedeutenden Orgel angewandte Barker'sche Erfindung des pneumatischen Hebers und dessen Benutzung sowohl für die Tractur als auch die Registratur; ebenso fehlt alles auf Anwendung der Pneumatik bei Coppelzügen, Collectiv- und Combinationspedalen Bezughabende, wie denn diese Nebenzüge selbst nur wenig berücksichtigt sind. Derartige Verbesserungen im technischen Theile des Orgelbaues, die eine theilweise Neugestaltung der gesammten Orgelmechanik im Gefolge hatten, sollten doch in jedem Orgelbuche, und sei dessen beabsichtigter Umfang ein

noch so beschränkter, wenigstens einigermaassen besprochen werden, um so mehr, als das Innere eines jeden mit diesen modernen Einrichtungen ausgerüsteten Instrumentes doch ein von älteren Werken sehr abweichendes Aussehen erhalten hat und es für Solche, die von genannten Modificationen der Orgelbautechnik nichts wissen, sehr schwer werden dürfte, sich ohne weitere Vorbereitung in einer solchen Orgel zu orientiren.

Ueber die von vielen Orgelbauern ausgeführten Spieltische, welche die Claviaturen und Züge enthalten, sagt der Verfasser in einer Randbemerkung unter §. 2 S. 34:

»So zweckmässig ein solcher Spieltisch im ersten Augenblick »für einen Organisten erscheint, der zugleich Kantor ist, so »erweist sich doch nicht selten eine so complicirte Mechanik »als störend beim Gebrauch, indem sie die Spielart erschwert »und Hemmnisse im Gefolge hat.«

Wir möchten hier doch darauf aufmerksam machen, dass, wenngleich die Mechanik in der That eine etwas complicirtere wird, die Spielart hierunter nicht nothwendigerweise leiden muss, soferne nur einigermaassen günstige Hebelübersetzungen und Spielventile dabei zur Anwendung kommen; unerwähnt darf hier allerdings nicht bleiben, dass bei Ausführung eines Spieltisches durch einen unkundigen Orgelbauer, dem die nöthige Uebung und Erfahrung hierfür abgeht, die vom Verfasser erläuterten Nachtheile mitunter wohl fühlbar werden können; wer aber je an einem neueren Orgespielpult von Walcker oder Cavaillé gesessen, dürfte von derartigen Hindernissen nichts verspürt haben, der vielen Annehmlichkeiten nicht zu gedenken, die ein solcher Spieltisch dem Organisten bietet. Kommt gar Pneumatik zu Hülfe, so fallen natürlicherweise alle Anhaltspunkte für etwaige erschwerte Spielart von selbst weg. — Auf S. 36 §. 2 lesen wir: »Auch kleine Orgelwerke sollten durchaus zwei Manuale haben«; und können wir mit dieser Ansicht, sowie mit den dafür geltend gemachten Gründen nur durchaus übereinstimmen; eine einmanualige Orgel kann der Orgelspieler von Fach kaum als wirklich brauchbares Instrument anerkennen. Bei Beschreibung der verschiedenen gebräuchlichen Manual- und Pedalcoppeln in §. 5 spricht sich Verfasser sehr treffend über die Unzulänglichkeit oft vorhandener sogenannter Anhängecoppeln aus, und hätten wir nur gewünscht, eine ähnliche Meinungsäusserung hinsichtlich der von vielen Orgelbauern noch immer construirten Pedalcoppeln mit Niederzug der betreffenden Manualtasten vorzufinden. Bei §. 7 (Registerzüge) wäre vielleicht des Vortheils zu gedenken gewesen, den die verschiedenfarbigen Porzellanregisterknöpfe dem Organisten in Bezug auf Erleichterung des Registrirens bieten, da durch einfache Buchstaben oder Zifferbezeichnung ein rasches Ueberblicken der Züge nicht genügend unterstützt wird.

(Schluss folgt.)

Max Bruch's „Scenen aus der Odyssee"

zum erstenmal aufgeführt in Barmen am 8. Februar 1873.

Barmen, 8. Febr. Es ist ungefähr zwei Jahre her, seit in der musikalischen Welt ruchbar wurde, dass Max Bruch mit der Composition eines grösseren, mit sämmtlichen Mitteln der Tonkunst darzustellenden Werkes für Concertaufführungen beschäftigt sei, dessen poetische Unterlage der Odyssee Homer's entnommen sein sollte. Ein Jahr später, zur selben Zeit etwa, da die zweite musikalisch-dramatische Schöpfung Bruch's, die »Hermione« zum ersten Male über die Bretter ging, wurden in Bremen einzelne Fragmente des »Odysseus« und zwar mit bedeutendem Erfolge aufgeführt.*) Das ganze Werk war aber erst vor ganz kurzer Zeit erschienen, als der Barmer Concert-Verein sich desselben annahm und durch die erste vollständige Aufführung desselben seinen Namen mit dem einer musikalischen Schöpfung verknüpfte, die ohne Zweifel bis in ferne Zeiten hinein mit Ruhm und Bewunderung genannt werden wird.

Wir haben durch die ganz vorzügliche und den Componisten selbst befriedigende und sogar überraschende Barmer Aufführung im 5. Abonnement-Concert am 8. Febr. nunmehr ein Gesammtbild der neuen Bruch'schen Schöpfung gewonnen, welches uns dieselbe als ein abgerundetes, wohl gegliedertes und mit Talent und Geschick ausgeführtes poetisch-musikalisches Werk erscheinen lässt. Der Text stellt in zehn Abschnitten die wichtigsten Vorgänge aus den Irrfahrten des berühmten homerischen Dulders dar, und zwar in ähnlicher freier und die Phantasie anregender Weise, wie dies Rafael in seinen malerischen Darstellungen der Liebesgeschichte von Amor und Psyche in der Farnesina zu Rom gethan hat. Die erste Scene stellt uns den Helden auf der Insel der Kalypso trauernd und von Hermes getröstet, die zweite seinen Besuch im Hades, die dritte seine Begegnung mit den Sirenen, und die vierte seine Rettung aus den Fluthen des stürmischen Meeres dar. Damit schliesst der erste Theil des Gedichtes. Der zweite beginnt mit einem Monologe der trauernden Penelope, und führt dann des Helden Aufnahme bei den Phäaken und das gastliche Mahl mit dem Gesange der Rhapsoden vor. Noch einmal wird die Folge der Handlung durch ein Lied der das Gewand wirkenden Penelope unterbrochen, worauf dann in der vorletzten Scene die Ankunft des seine Heimath nicht erkennenden Helden auf Ithaka und seine Begegnung mit Pallas Athene geschildert und auf die Rache und den Kampf mit den Freiern hingedeutet, sowie im letzten Abschnitte die Freude des Volkes und die Empfindung der einander nach langer Trennung wiedergegebenen Gatten vorgeführt wird. Das Gedicht schliesst mit den Worten:

Triumph! Triumph!
Siegreiche Dulder,
Willkommen!

Die Ton-Formen und Farben nun, mit denen der Componist diese sehr gut gelungene Dichtung Wilhelm Paul Graff's umsponnen hat, erinnerten uns im Ganzen aufs lebhafteste an die bekannten Zeichnungen Friedrich Preller's zur Odyssee, welche im Leipziger Museum zu sehen sind. Wie in diesen Preller'schen Zeichnungen das Landschaftliche vorwiegt und vor den phantastisch entworfenen und ausgeführten Fels-Massen und Baum-Partien das Menschliche und die Begebenheit in zweite Linie tritt, so fesselt uns auch in dem Bruch'schen Werke zunächst nicht das Persönliche, die individuelle Stimmung und der Wechsel der Schicksale des Helden, sondern vor Allem das coloristische Element, die musikalische Lichtstimmung, die Schlagfertigkeit und überzeugende Kraft der beschreibenden, zunächst an die Phantasie appellirenden Tonkunst. Bei jeder dieser zehn Scenen ist eine ganz bestimmte Grundstimmung mit sicherem Griffe angeschlagen und bis zum Ende festgehalten und durch glückliche Contraste zum Austrage gebracht. Der Componist zeigt dabei eine ganz erstaunliche Reichhaltigkeit des Talentes, und man kann behaupten, dass er mit jeder Scene sich ein neues Problem vorgesetzt und gelöst hat. Wie verschieden ist die Lichtstimmung und das ganze Colorit in der ersten, den von lieblichen Nymphen bewohnten Aufenthalt der lockigen Kalypso schildernden Scene von der zweiten, die uns, fast grau in grau, die Schrecken des Tartarus malt. Und dann das ganz eigenthümliche und der poetischen Idee entsprechende Zwielicht in der dritten Scene, wo uns der Gesang der Sirenen in ziemlich verlockender Gestalt entgegentritt, während in den dunkleren Farben der orchestralen Begleitung auf die unheimliche Absicht der Unholdinnen hingewiesen wird. In der vierten Scene, dem Seesturme, haben wir sodann eine ergreifende Darstellung der empörten Elemente und grausen Sturmesnacht, die von einer glänzenden tröstlichen Erscheinung erhellt wird und sodann breit, mächtig und ruhig ausklingt, gleich der Bewegung des Oceans, wenn Aeolus den wüthenden Orkan wieder zurückgerufen und in den verhängnissvollen Schlauch eingeschlossen hat. Und so sind alle folgenden Scenen abgerundete Tongemälde von eigenartiger und consequent durchgeführter Stimmung. Was aber durch alle hindurchklingt, sie zu höherer idealer Einheit erhebend und zugleich den fremden und alten Stoff unserer Empfindung nahe rückend, das ist der Ton der Sehnsucht, der zarte Duft einer nach einem fernen Ziel verlangenden Schwärmerei, der über die ganze Tondichtung ausgegossen ist. Das unbezwingbare, den ganzen Sinn beherrschende Verlangen nach der Heimath und der treuen Gattin, das dem Helden den Aufenthalt auf dem schönen Eilande und die Liebe der schönen Beherrscherin derselben verleidet, klingt uns aufs überzeugendste schon aus den in freien Formen auf- und abwogenden Klängen der instrumentalen Einleitung entgegen, deren bezeichnendes Motiv später in dem Duette zwischen den beiden wieder vereinten Gatten wiederholt wird. Dadurch zeigt der Componist, dass er diese Wendung des künstlerischen Ausdrucks nicht blos instinctiv gefunden, sondern mit bestimmtem Bewusstsein erstrebt und die Fähigkeit gehabt hat, seine künstlerische Absicht in unmittelbar überzeugender Weise auszuführen. So macht es eine keineswegs erkünstelte, sondern ganz künstlerische und die Empfindung eben so angenehm berührende, wie in eine bestimmte Richtung lenkende Wirkung, wenn der Satz aus der Scene

*) Siehe Nr. 52 des vor. Jahrg. d. Ztg. Sp. 834.

bei den Phäaken: »Nirgend ist's lieblicher als in der Heimath« im Schlusschore wiederholt wird.

Mit diesen Bemerkungen haben wir ungefähr die allgemeinen Eindrücke erschöpft, welche wir der Vorführung des ganzen Werkes abgewonnen haben. Was die specifisch technisch-musikalische Seite der Composition angeht, so hat zunächst die ausführliche, und im Vergleich mit älteren Werken dieser Gattung, zum Beispiel dem Messias, der Schöpfung und selbst den Mendelssohn'schen Oratorien, lange Fassung des Textes eine eigenthümliche und als modern zu bezeichnende Weise der musikalischen Formgebung bedingt. Wir haben hier nicht mehr jene breite Ausführung der musikalischen Motive vor uns, wie wir sie bei den classischen Meistern finden, welche jeden Chor, jede Arie, jedes Duett zu breiten und in Satz und Gegensatz verlaufenden Tonbildern gestalteten und dabei zu häufigen Wiederholungen der Textworte greifen mussten. Solche Wiederholungen hat Max Bruch in den meisten Fällen vermieden. Eine Art von declamatorischem Princip waltet vor in den Chören wie in den Einzelgesängen. Der Ausdruck der musikalischen Empfindung hat daher seinen Schwerpunkt im Orchester, welches dazu mit ungemeiner Virtuosität verwendet ist. So bezeichnet diese Art der Composition ohne Zweifel einen Fortschritt, dem wir um so unbedenklicher zustimmen können, als er weit eher eine Weiterbildung der alten Form, als einen Bruch mit derselben darstellt.*) Allerdings wird man, um einen Vergleich mit einem anderen Kunstgebiete zu brauchen, sagen können, dass auf diese Art das coloristische Element der Zeichnung den Vorrang abgewonnen hat. Das ist aber eine Erscheinung, die wir heut zu Tage auf allen Gebieten der Kunst, in der Malerei wie in der Plastik finden, so dass uns Bruch hier ohne Zweifel als ein echtes Kind seiner Zeit erscheint. Ein grosser Vorzug des Werkes, als eines für den Concertsaal, nicht für die Bühne bestimmten, besteht darin, dass das Hauptgewicht auf den Chören beruhet. Diese sind die wichtigen und strahlenden Säulen des Werkes, um die sich mit feiner Ornamentik die übrigen leichteren, getragenen und füllenden Glieder gruppiren. Von wunderbar malerischer Wirkung ist gleich zu Anfang der Chor der Nymphen, mit dem anmuthigen Geriesel der silbernen Quellen und dem hellen Sonnenschein, der sich über das ganze Gemälde ausbreitet. Neben den coloristischen Effecten der folgenden Scenen macht sich bei uns diesmal ein unbefriedigtes Verlangen nach lyrischen Ruhepunkten geltend, und zwar bis zum Schlusse des ersten Theiles. Dieser selbst ist von angenehmster Wirkung durch den beruhigenden Charakter des Ausganges: »Giesse, Athene,

Ihm die müden Wimpern schliessend,
Auf die Augen süssen Schlaf.«

Im zweiten Theile steigert sich die Composition zu höherer Wirkung bis zum Schluss. Innig und ergreifend und in warmes instrumentales Colorit gehüllt ist der einsame Gesang Penelope's. Das Ballspiel und Reigenlied der Nausikaa ist ein wunderliebliches Idyll, an den dritten Act der »Hermione« erinnernd, und doch von ihm specifisch verschieden. Breit und prächtig steigen in der folgenden Scene die Chöre der Phäaken empor, auch in technischer Beziehung wahre Meisterstücke eines wirkungsvollen Chorsatzes. Nach dem originellen Chor der Rhapsoden (mit Harfenbegleitung wie die Gesänge der Sirenen) erblüht die ganze Fülle lyrischer Süssigkeit in dem herzbewegenden, »Nirgend ist's lieblicher als in der Heimath«, worauf wie eine frische Brise der herrliche Schlusschor:

»Schon bläht sich am Mast
Das leuchtende Segel —«

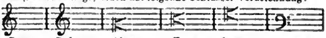
einfällt. Dem schönen Gesang der Penelope: »Ich wob dies Gewand«, glaubt man es anzumerken, dass er einer bestimmten Sängerin, so zu sagen auf den Leib geschnitten ist. Wiederum erhebt sich der Ausdruck auf die höchste Höhe der Empfindung in dem Ausrufe des sein Vaterland wiedererkennenden Helden: »O mein Vaterland, theure Erde!« Von dieser Höhe gleitet dann die Darstellung rasch bis zum Schlusse, der sich in dem Chor des Volkes: »Lasst Opfer flammen« zu schönster Wirkung erhebt.

Es ist uns natürlich nicht verstattet, alle schönen Einzelheiten anzuführen und so mancher wirkungsvoller Motive zu gedenken, welche jetzt in der Erinnerung der Hörer und namentlich der Mitwirkenden aufs angenehmste nachklingen. Letztere haben sich für das Werk in einer Weise begeistert, wie dies nur in seltenen Fällen der Fall zu sein pflegt. Solcher Art war der Enthusiasmus, den seiner Zeit der »Paulus« von Mendelssohn erregte. Die Ausführung war, unter des Componisten eigener Leitung, ganz vorzüglich. Der Chor übertraf sich selbst an Klangfülle, Schwung und Begeisterung, und das Orchester bedeckte sich mit Lorbeern. Zwei Theile wurden da capo verlangt und gegeben, der Chor »Willkommen Fremdling« und das von Herrn Bletzacher vorgetragene Lied des Odysseus: »O mein Vaterland«. Letzterer sang seine in höchster Eile übernommene und für seinen tiefen Bass sehr unbequem liegende Partie mit grosser künstlerischer Meisterschaft. Der Unstern, welcher Frau Joachim und Fräul. Beranek fern gehalten hatte, wurde durch die Freundlichkeit zweier angehenden Künstlerinnen aus Köln, Schülerinnen des Herrn Prof. Lindhult, paralysirt, indem Frl. Ad. Graf die Partie der Penelope und Fräul. Sandberg die Sopransoli übernahm. Beide Damen entledigten sich der vor Thoresschluss übernommenen Aufgaben in sehr dankenswerther Weise, und es wäre kleinlich, bei derartigen improvisirten rettenden Thaten an kleinen Unvollkommenheiten herum zu nergeln. Wir danken es ihnen, dass das Werk als Ganzes gewirkt und die sehr zahlreiche, selbst aus Coblenz, Köln und Berlin hinzugeeilte Zuhörerschaft mit Freude und Begeisterung erfüllt hat. Barmen hat einen neuen musikalischen Ehrentag zu verzeichnen und darf uns schon erlauben, in seinem Namen dem lorbeernbekränzten Schöpfer, sowie dem eifrigen Musikdirector Krause und sämmtlichen Mitwirkenden den besten Dank auszudrücken. (Barm. Zeitung.)

*) Eine solche Kunstanschauung ist höchst verwerflich! Wenn ein neueres Werk den Bruch mit der alten Form darstellt, so bezeichnet dieses keinen Fortschritt, sondern einen sehr bedenklichen Rückschritt. Nur auf Grundlage der alten Form, durch gesunde Weiterbildung derselben, ist ein Fortschritt in der Kunst möglich.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** [Montag den 27. Januar 1873. Geistliches Concert des königl. Domchors unter gütiger Mitwirkung der Fräulein Preuss und Maass und der Herren Otto und Director Schwantzer in der Hof- und Domkirche. Programm: 1. Motette: Tu es Petrus von *Palestrina*. 2. Crucifixus (8stimmig) von *Lotti*. 3. Phantasie für Orgel von *Kiel*. 4. Motette (2chörig) von *J. Ch. Bach*. 5. Recitativ und Arie aus »Belsazar« von *Händel*. 6. Offertorium: Non nobis Domine von *Jos. Haydn*. 7. Arie: Ich weiss, dass mein Erlöser lebt, aus »Messias« von *Händel*. 8. Die Seligkeiten, für Tenor-Solo und Chor von *Franz Liszt*. 9. Weihnachtslied von *Rob. Volkmann* Op. 59.] Referent kann diesmal zu seiner Freude constatiren, dass zwei Wünsche, die er bei der Besprechung der Domchor-Concerte, insbesondere des vorletzten (siehe Nr. 50, 51 des vor. Jahrg. d. Zeitung) laut werden liess, ihre Erfüllung gefunden haben: Wiederum enthält das Programm ein Werk von *Palestrina*, die prachtvolle sechsstimmige Motette »Tu es Petrus«, und sodann waren statt der instrumentalen Zwischensätze diesmal zwei Nummern für Solo-Gesang eingelegt worden. Und wenn auch die beiden Arien nicht, wie Referent gewünscht hatte, von Mitgliedern des kgl. Domchors ausgeführt wurden, so ist doch — gleichsam um diesen Mangel wieder gut zu machen — auch einer der kgl. Domsänger zu einem Solo-Vortrage gelangt, indem er, unter Nennung seines Namens auf dem Programm, die Hauptsolopartie auszuführen hatte in einem längeren Stücke von — doch halt, verschweigen wir vorläufig noch den Namen des Componisten, es würde schade sein, wenn er zu früh verrathen würde —. Leider ist die Freude, die Referent über die Erfüllung zweier Wünsche zu äussern in der angenehmen Lage sich befindet, auch beinahe die einzige, die ihm das diesmalige Domchor-Concert bereitet hat; denn weder die Wahl der Stücke, welche das Programm bot, mit Ausnahme weniger, noch die Ausführung derselben war geeignet, besonders wohlthuend zu wirken. Kaum jemals hat der Domchor weniger gut gesungen, als an diesem Abende; er schien verstimmt, und das war auch die Signatur der Ausführung. Nur Consonanzen lassen sich einstimmen; wenn aber Stücke gesungen werden, wie die beiden letzten Nummern des Programms, in denen die Dissonanzen derart überwiegen, dass die Consonanzen nur wie eine zufällige Ausnahme erscheinen, wo soll da die reine Stimmung bleiben, wer möchte noch Lust haben sich darum zu bemühen, sie aufrecht zu erhalten und herzustellen? Dem Referenten thut dies um so mehr leid, als gerade im vorletzten Concerte vorzüglich gesungen wurde, und der Referent die besten Hoffnungen für einen erneuten Aufschwung des Domchores glaubte hegen zu dürfen. Ja auch die kleine Genugthuung, die Referent als seine einzige Freude an diesem Concert-Abende zu bezeichnen sich veranlasst sieht, auch sie ist ihm bitter vergällt worden. Wie freute er sich auf den süssen Wohllaut des *Palestrina*'schen »Tu es Petrus«, und als es begann: Referent wollte seinen Ohren nicht trauen: bis *g* und *as* schwebten die Soprane in die Höhe, der Bass klang dünn und hoch wie eine Tenorstimme, das ganze Stück erschien gleichsam in lächerlich verjüngtem Maassstabe. Es ist kaum glaublich: mindestens eine Quarte zu hoch wurde es gesungen! Wie in aller Welt ist der Dirigent dazu gekommen? Zu Hause schlug Referent die de Witt'sche Ausgabe der Palestrina'schen Motetten nach und sah nun die Erklärung, zugleich aber auch den Irrthum des Dirigenten. Das (sechsstimmige) Stück hat folgende Schlüssel-Vorzeichnung:



Cantus, Quintus, Altus, Tenor, Sextus, Bassus.

Wie auf den ersten Blick ersichtlich, ist es in der Chiavette geschrieben. Es muss daher eine kleine oder grosse Terz tiefer gesungen werden als es geschrieben steht. Statt dessen wurde es einen guten halben Ton höher gesungen. Warum dies, warum nicht wenigstens ebenso wie es geschrieben ist, wird sich weiter unten zeigen. (Fortsetzung folgt.)

* **Berlin.** *P.* Der Stern'sche Gesangverein führte am 14. Febr. im Saale der Singakademie die Johannis-Passion von *J. S. Bach* auf. Die Chöre und Arien wurden mit der ergänzenden Instrumentation von C. Müller gegeben; die Recitative, welche Müller für Bratschen und Bass eingerichtet hat, wurden am Clavier begleitet. Es soll hier nicht darüber gesprochen werden, in welcher Weise die Werke Bach's und Händel's in jetziger Zeit aufzuführen sind; thatsächlich hat auch wohl jeder Musiker in dieser Frage Stellung genommen. Das aber wird wohl allgemein anerkannt, dass mit dem, was Bach und Händel hingeschrieben haben, nicht auszukommen ist. Wo eine Orgel fehlt, wird nothwendig das Orchester Zusätze erfahren müssen. Im vorliegenden Fall ist anzuerkennen, dass Müller mit äusserster Pietät und Sorgfalt zu Werke gegangen ist. Seine Arbeit verräth nicht nur den gediegenen Musiker und Bach-Kenner, sondern zeigt auch, dass er das Orchester und dessen Wirkungen gründlich beherrscht. Zu bedauern blieb für den Schreiber dieser Zeilen, dass man nicht auch in den Recitativen sich an Müller hielt oder wohl richtiger halten konnte. Die Aufführung war durchgängig ganz vortrefflich, besonders die grossen und die dramatischen Chöre kamen zu herrlicher Wirkung. Die Choräle wurden zwar auch sehr schön gesungen, nach unserem Geschmack aber ein wenig zu langsam und durchgehends mit zu langen Fermaten. Dem Orchester hörte man an, dass Professor Stern die sorgfältigsten und ausreichende Proben gehalten hatte. Die Soli waren in den Händen der Damen Fräul. Lehmann und Voss und der Herren Otto, Schulze und Schmock. Die Genannten verdienen für ihre Leistungen besten Dank, ebenso Herr W. Müller, der das Cello-Solo in der Alt-Arie »Es ist vollbracht« spielte, und Herr Mannstädt, der die Recitative am Clavier sehr angemessen begleitete. Als ganz vorzüglich muss bezeichnet und hervorgehoben werden die Durchführung der an den Sänger wie an den Musiker die höchsten Anforderungen stellenden Partie des Christus durch Herrn Ad. Schulze. Der Vortrag der selten gehörten weil äusserst schwierigen G moll-Arie »Eilt, ihr angefochtnen Seelen« hat Referenten besonders erfreut; in ihm gab sich die treffliche Schulung des Sängers am besten kund, wie nicht minder die Recitative dessen durchaus stilvolle echt oratorische Vortragsweise, die jeder in ihnen liegenden Stimmung gerecht wurde, bekundeten. Fräul. Lehmann möchten wir den Rath geben, für Sachen wie die beiden Sopran-Arien in der Passion ein etwas weniger helles Klanggepräge zu wählen, und aus ihrer Vocalisation einen leichten Anflug von Aspiration zu entfernen; dadurch würde ihr hübscher Gesang noch wesentlich gewinnen. Herrn Professor Stern aber gebührt höchste Anerkennung dafür, dass er dieses Werk in so vorzüglicher Weise zu Gehör gebracht hat.

* **London.** Man fängt in London nun endlich an, das grosse herrliche Local, die Royal Albert Hall, in entsprechender Weise zu benutzen, was seither nur sehr ausnahmsweise der Fall gewesen war; ein Kunterbunt aller nur denkbaren oft sehr unkünstlerischen musikalischen Productionen war dort an der Tagesordnung. Die Programme einer Reihe von Oratorien-Concerten, die in nächster Zeit daselbst abgehalten werden sollen und wobei auch der Organist der St. Paul's Cathedrale, Dr. Stainer, einer der besten englischen Orgelspieler mitwirkt, sind bereits veröffentlicht. Die Choral-Society unter Barnby's Leitung wird aufführen *Bach's* Matthäus-Passion, *Mendelssohn's* »Elias«, *Händel's* »Belsazar«, »Messias« und »Israel in Egypten«, *Rossini's* Stabat mater u. A. In der Matthäus-passion (am 12. Febr.) wirken mit Mme. Florence Lancia, Miss Julia Elton, Mr. W. H. Cummings, Sr. Foli; im »Messias« (am 26. Febr.) Miss Edith Wynne, Mme. Patey, Mr. Sims Reeves, Sr. Foli.

* **Paris.** Die 1867 mit dem Preise gekrönte Oper von *Diaz* »Coupe du Roi de Thulé« ist am 10. Januar in der grossen Oper zur Aufführung gelangt, fiel aber gänzlich durch, da sowohl die Handlung wie die Musik an Langweiligkeit und Seichtigkeit ihres Gleichen sucht. — Die italienische Oper ist vorläufig geschlossen, weil Herrn Verger die von der Nationalversammlung im vorigen Jahre bewilligte Subvention entzogen wurde.

* **Pest.** Der ungarische Reichstag hat die Errichtung einer Landes-Musik-Akademie definitiv beschlossen. Für die Zwecke dieser »Gesang- und Musik-Akademie« wurden jährlich 36,000 fl. votirt. Die Leitung dieses für die Entwickelung der Kunst gewiss nicht heilbringenden Institutes hat — Franz Liszt übernommen. Man scheint von zukünftlerischer Seite aus doch Besorgniss zu hegen, dass die Partei immer mehr zusammenschmilzt trotz ungeheuren Feldgeschreies, daher zur Dressur neuer Jünger Musikschulen errichtet werden müssen.

* **Posen.** Zur Errichtung eines Theaters in hiesiger Stadt hat S. Maj. der König von Preussen eine Subvention von 40,000 Thlrn. bewilligt.

* **Stuttgart.** Der Verein für classische Kirchenmusik veranstaltete am 5. Febr. in der Stiftskirche wieder eine Aufführung unter Mitwirkung des Frl. M. Adriani und des Herrn F. Fink. Das Programm brachte 1. von *Palestrina* Ricercar (Fuge) für die Orgel u. Motette »O beata et benedicta et gloriosa trinitas« für fünfstimmigen Chor; 2. Choral, fünfstimmig gesetzt von *Joh. Eccard* (»Hört auf jetzt mit Trauern und Klagen«); 3. Canzonetta für drei Solostimmen mit Orgelbegleitung von *Carissimi* (»O selig Christenherz«); 4. Fünfstimmige Motette von *Melchior Franck* (»In den Armen dein«); 5. Der 96 (97.) Psalm für vier Bassstimmen mit Orgelbegleitung von *Joh. Caspar Kerl* (Dominus regnavit); 6. Choral (»Ich freu mich in dem Herren«), vierstimmig von *Bartholom. Helder;* 7. Duett für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung von *Agostino Steffani* (»Herr, du allein bist gnädig«); 8. Vierstimmige Motette (»Exultate Deo«) von *Aless. Scarlatti;* 9. Arie (»O kommt, anzubeten«) aus dem 95. Psalm von *Händel;* 10. Präludium und Fuge (H-moll) für die Orgel von *Joh Seb. Bach;* 11. Cantate (»Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«) für vierstimmigen Chor und Solostimmen mit Orgelbegleitung von *J. S. Bach.* Die Ausführung der Chornummern war, wie gewohnt, eine vortreffliche.

* **Wien.** Herr Dr. A. W. Ambros wird in den Monaten Febr. und März fünf Vorträge »Zur Entwicklungsgeschichte der dramatischen Musik im 17. Jahrhundert, vorzüglich in Venedig« am Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde halten.

* **Wien,** 15. Febr. Vorgestern wurde der pensionirte Orchester-Director des Hofburgtheaters Josef Benesch (ein Schwager des Kapellmeisters Proch) im Alter von 78 Jahren zu Grabe getragen.

* **Wien.** Die Oper: »Iphigenia auf Tauris« von *Gluck* ging am Sonntag den 16. Februar zum ersten Male im neuen Opernhause in Scene, mit folgender Besetzung: »Iphigenia« Fr. Dustmann, »Orestes« Herr Labatt, »Pylades« Herr Walter, »Thoas« Herr Krauss, »Diana« Frl. Siegstädt.

* Ernennungen: Die Direction der Horak'schen Clavierschule zu Wien hat den Musikschriftsteller Dr. Ed. Schelle daselbst für die Vorträge in der Geschichte und Aesthetik der Musik gewonnen.

* Gestorben: Zu Paris am 12. Febr. Gemmy Brandus, Musikalienverleger und Directeur der Revue et Gazette musicale de Paris (geb. 3. Jan. 1823).

Vermischte literarische Mittheilungen.

Neu erschienene Bücher über Musik.

Schuré, Edouard. Richard Wagner und das musikalische Drama. Aus dem Französischen übersetzt. Hamburg, Otto Meissner. 10 Sgr.
Slinde, Dr. Julius. Meistersingermotive. Eine Studie über Richard Wagner's »Meistersinger«. Hamburg, J. F. Richter. gr. 16⁰. 10 Sgr.
Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich von. Zukunftsphilologie. Zweiter Artikel. (Gegen Prof. Friedrich Nietzsche zu Basel, Anhänger Rich. Wagner's.) Berlin, Gebr. Bornträger (Ed. Eggers). Pr. 10 Sgr.

Bedeutendere Musikalien-Novitäten.

Auber, D. F. E. Gustave ou le Bal masqué. Part. p. Cht. et Piano. N. éd. (Schott's Söhne in Mainz.) 13 fl. 30 kr.
Commer, F. Musica sacra. Tom. XIII. Selectio modorum ab *Joan. Leo. Hasler* compositorum. (Bahn in Berlin.) 5 Thlr.
Smetana, F. Die verkaufte Braut. Komische Oper in 3 Acten. Clavierauszug mit Text. (Gregr & Dattel in Prag.) 5½ Thlr.
Bischoff, V. J. Op. 40. Concertstück in Form einer Gesangsscene für Violoncell (mit Begl. d. Orch). Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2½ Thlr.
David, Ferd. Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels. Heft 1. 2. 3. 5. leichte Stücke von *Léclair*. Heft 4. von *Aubert* (père). Ebds.
Fitzenhagen, W. Op. 2. Erstes Concert. Hmoll. Für Violoncell mit Begl. d. Orch. Ebds. 3 Thlr.
Haan, W. de. Op. 3. Sonate f. Pfte. u. Violine. Ebds. 2½ Thlr.
Hamerik, A. Op. 22. Nordische Suite f. Orch. Part. 8⁰. Ebds. 2½ Thlr.
Reinecke, Carl. Op. 116. Sonate f. Pfte. u. Violine. Ebds. 2½ Thlr.
Röntgen, Jul. Op. 1. Sonate für Pfte. und Violine. 1 Thlr. 20 Sgr. Op. 2. Sonate f. d. Pfte. Ebds.
Bach, J. Seb Werke. Ausgabe der Bach-Gesellschaft. XX. Jahrg. 1. Abthlg. enthaltend 10 Kirchencantaten. Ebds.

ANZEIGER.

[46]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Sommersemesters,** den 21. April, können in diese, unter dem Protectorat S. M. des Königs von Württemberg stehende und aus Staatsmitteln subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel), Methodik des Gesangunterrichts, Orgelkunde, Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte und Geschichte der Musik, und wird ertheilt von den Herren Professor **Stark,** Hofpianist Prof. **Krüger,** Prof. **Lebert,** Hofpianist Prof. **Pruckner,** Prof. **Speidel,** Prof. **Levi,** Prof. **Dr. Faisst,** Kammermusiker **Debuysère,** Hofmusiker **Keller,** Concertmeister und Kammervirtuos **Singer, Franz Boch,** Kammervirtuos **Krumbholz,** Prof. **Dr. Scholl,** sowie von den Herren Hauptlehrern **Alwens** und **Hauser,** den Herren **Attinger, Beron, Fink,** Kammervirtuos **Ferling,** Hofmusikus **Wünsch, Rein, Herstatt** und **Seyerlen.**

Für das Ensemblespiel auf dem Clavier, ohne und mit Begleitung anderer Instrumente, sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt. Ausserdem ist für die Zöglinge des Clavierspiels Veranstaltung getroffen, das Kunstpedal und seine Behandlung durch Unterweisung des Erfinders, Herrn **Zachariae,** kennen zu lernen.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 126 Gulden rheinisch (72 Thaler, 270 Francs), für Schüler 140 Gulden (80 Thaler, 300 Francs).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der den 16. April, Nachmittags 2 Uhr stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführliche Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Den 8. Februar 1873.

Die Direction
des Conservatoriums für Musik:
Professor **Dr. Faisst,** Professor **Dr. Scholl.**

---

[47] Soeben erschien:

Offertorium de Venerabili
„Venite populi"
für zwei
vierstimmige Gesangchöre
und Orgel
(2 Violinen ad libitum)
von
W. A. Mozart.
(Nr. 260 Köchel, Mozart-Verz.)
Partitur 25 Ngr. — Stimmen 27½ Ngr.
J. P. Gotthard's Verlag
in Wien, Graben 21.

---

[48] Von **Dr. Th. Kullak,** Kön. Prof. und Director der Academie der Tonkünste in Berlin,
angelegentlichst empfohlen
Jackson's
Finger- und Handgelenk-Gymnastik
zur Ausbildung und Stärkung der Muskeln
für musikalische Zwecke
Preis 15 Sgr.
Verlag von A. H. Payne in Leipzig.
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, auch direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, wogegen sofort Franco-Zusendung unter Kreuzband erfolgt. [369

---

[49] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.
Zwei geistliche Chöre
„Beati mortui" und **„Periti autem"**
für vierstimmigen Männerchor
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 115.
Partitur und Stimmen Pr. 1 Thlr. Stimmen einzeln à 3½ Ngr.

Ferner:
Trauer-Gesang
für gemischten Chor
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 116.
Partitur und Stimmen Pr. 20 Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

---

[50] In meinem Verlage erschienen folgende neue Werke von
Moritz Weyermann.
Op. 27. **Quartett** in D moll für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.
Op. 20. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Pianoforte.
Op. 22. **Zwei Balladen** von Chamisso für eine Singstimme mit Pianoforte.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.
Leipzig.
C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung
(*R. Linnemann.*)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 5. März 1873. **Nr. 10.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Repertorium für ältere und neuere Tonkunst. III. Field, Cramer und Tomaschek (Fortsetzung: 2. J. B. Cramer). — Anzeigen und Beurtheilungen (Handbüchlein für Orgelspieler von J. M. Anding [Schluss]). — Zehn Briefe von Schiller an Zelter (Schluss: 10. Brief). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Bibliographie). — Anzeiger.

Repertorium für ältere und neuere Tonkunst.

III. Field, Cramer und Tomaschek.

(Fortsetzung aus Nr. 8.)

2. J. B. Cramer.*)

v. Br. Cramer ist unter den neueren Componisten der langlebigste gewesen, ja er hat überhaupt ein seltenst hohes Alter erreicht, denn nur Ein Jahr später geboren als Beethoven, überlebte er noch Schumann um einige Jahre, indem er erst 1858 dem Tode erlag, also erst in seinem 87. Lebensjahre! Auch er war ein Schüler Clementi's, jedoch nur ein Jahr lang. Auch er verlebte, obgleich er auf deutscher Erde (in Mannheim) das Licht der Welt erblickte, den grössten Theil seiner Tage in England, resp. London, wo sein Talent den goldenen Boden fand, auf welchen die Talente in der deutschen Heimath nur selten gebettet zu werden pflegen. Er soll in seiner Jugend sehr eifrig dem Studium der Werke Bach's (die aber nur damals dem allergeringsten Theile nach bekannt waren!) und Händel's obgelegen haben. Der Einfluss dieser Studien ist in seinen Hervorbringungen kaum direct bemerkbar, wohl aber abstrahirt man von vornherein, dass solche Form-Festigkeit und Reinheit, solche Klarheit und Plasticität sich nur in tüchtiger, bedeutender Schule entwickelt haben konnte. Auch er war in erster Linie, wie sein Meister und Mitschüler Pianist und auch er hat, so viel mir bekannt, ausschliesslich für das Pianoforte componirt. Er war aber ungleich productiver als sein Mitstrebender J. Field, dessen drei oder vier Sonaten allein er über hundert entgegenstellt. Auch bei ihm fällt der Schwerpunkt der Compositionsthätigkeit in die Concerte, deren er acht geschrieben, also noch eines mehr als Field. Ich kenne sie jedoch nicht alle, sondern nur das 1., 2., 4., 5., 7. und 8., welche die folgenden Opuszahlen tragen: 10, 26, 38, 48, 56 und 70.

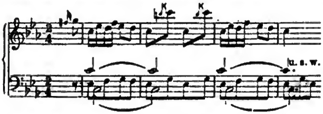
Diese sechs Concerte jedoch scheue ich mich nicht als durchaus und unbedingt classische Werke zu erklären, welche, wo immer ein gesunder und gebildeter, sich am Maassvoll-Schönen erfreuender Musiksinn besteht, Bewunderung und Entzücken erwecken müssen. Von den Field'schen Concerten, zumal von dessen siebentem, welches in seiner ätherischen Feinheit (die Schumann so sympathisch angezogen haben mag) als eine Specialität erscheint, unterscheidet sie ein etwas derberer Knochenbau, womit jedoch nicht gesagt sein soll, dass nicht auch in ihnen sich Gebilde der zartesten Art — vor allem die ganz herrlichen Andantes und Adagios — fänden! An Reichthum der Erfindung und an Reinheit des Stiles sind sie den Field'schen im Allgemeinen unbedingt überlegen und überhaupt allen mir bekannten Productionen dieses Genres, höchstens nur allein etwa die Beethoven's ausgenommen. Wie diese halten sie in ihren figurativen Theilen die richtige, ideale Mitte ein zwischen der noch etwas unentwickelten Ausdrucksweise Mozart's und jenem übermüthigen Arabesken-Luxus, wie er theilweise schon in Field's siebentem Concerte hervorbricht. Von jenem Galanterie-Stil, wie ihn Hummel in seinen Concerten ausbildete, findet man in jenen Cramer's kaum hie und da flüchtige Spuren, am meisten noch im ersten Satze des 6. Concertes. In aller sprudelnden Lebendigkeit der Bewegung begegnet man doch immer nur reinen Linien, einem keuschen und wahren Ausdrucke. Auch Cramer's künstlerisches Naturell neigt im Ganzen mehr zum Ausdrucke des Feinen, Zierlichen, Anmuthigen, Gemüthlich-Heiteren, aber wo einmal sein Pathos hervortritt, da ist es (wie sich dies auch von Clementi sagen lässt) von echter Art, nicht jenes blos rhetorische Pathos, wie es in Hummel's Concerten, seinem Septett, seiner Fismoll-Sonate prunkt und schillert. Ungleich Field, der in seinen Concerten und Sonaten die langsamen Mittelsätze fast ganz vermied, ist Cramer ganz besonders auch ein Meister des Adagio. Ich finde sie in allen diesen sechs Concerten geradezu himmlisch, zauberisch schön und ganz wie von dem edeln, tief liebenswürdigen Geiste Mozart's durchhaucht, nur etwas weicher, mehr sich dem Ausdrucke des »Gemüthlichen« zuneigend. Sollte ich einem dieser sechs Concerte den Preis zusprechen, so müsste ich mich für das achte in D-moll entscheiden. Die Einleitung des ersten Satzes ist im grössten Stile geschrieben und für sich allein ein Meisterstück. Ein zweites (für sich allein) überaus bewunderungswürdiges Meisterstück ist die grosse Cadenz im zweiten Satze — die grossartigste und geistreichste aller mir bekannten Cadenzen. Sie füllt — in engstem Stich — volle vier Seiten, und wunderbar leuchtend tritt, nachdem sie vorüber gerauscht, wie der Mond hinter wehenden Wolkenschleiern, das zarte Thema wieder hervor — nach wenigen Takten verhallend! Es ist so sublim gedacht und empfunden, wie das in überirdischer Schönheit strahlende Tutti, welches in der Mitte des Satzes den Wiedereintritt des Themas in der Pianofortestimme vorbereitet. Ein köstliches, geistsprühendes Rondo alla spagnuola, dessen Thema ich unten notiren

---

*) Johann Baptist Cramer, geb. 24. Febr. 1771 zu Mannheim, Sohn des Violinvirtuosen und Componisten Wilhelm Cramer, starb am 16. April 1858 zu Kensington bei London.

will,*) dessen Triolen-Galoppaden aber auch die schnellkräftigsten, behendesten Finger verlangen, beschliesst dieses prachtvolle, über alles Lob erhabene Concertstück.

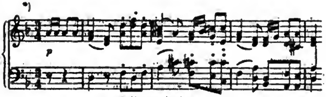
Diesem Meister- und Musterconcert möchte zunächst stehen das fünfte in C-moll mit seinem eben so hoheitsvollen, als schön gearbeiteten ersten Satze, seinem wunderbar schönen Larghetto und seinem reizenden, humorsprühenden Rondo a l'Hongroise, welches sich folgendergestalt ankündigt:



Das erste Concert in Es-dur mit seinem liebenswürdigen Rondo und das zweite in D-moll, beide voll Kraft, Tüchtigkeit, Würde und Anmuth mögen durch ihren etwas kleineren Stil gegen jene beiden späteren um einige Linien zurückstehen, tragen aber, auch das erste schon denselben Stempel der classischen Vollendung an sich. Das vierte Concert in C-dur und das sechste in E-dur würden wir bei einer rigorosen (immer etwas misslichen, problematischen) ästhetischen Werthabschätzung vielleicht zuletzt nennen. Jenes ist nicht frei von Gemeinplätzen, ja sein erster Satz setzt gleich mit einem solchen ein, und sogenannten »wässerigen« Stellen, das letztere streift, wenigstens im ersten Satze, am merklichsten das Gebiet der Hummel'schen Galanterien, beide sind etwas leichter, lockerer gearbeitet, behalten aber doch immer noch ihren Werth und Preis, ja vielleicht würde sich Mancher finden, der sie dem einen oder anderen der vorher angeführten vorzöge — denn das Abwägen nach Assen und Scrupeln bleibt immer in ästhetischen Fragen ein missliches Geschäft und fällt einmal ein bischen so und dann wieder ein wenig anders aus. — An den reizendsten Klangfiguren sind diese Concerte so reich als die Field'schen, wo nicht — das Field'sche chef d'oeuvre ausgenommen — reicher.

Noch muss ich bemerken, dass ich mich, diesen Concerten gegenüber, in demselben Nachtheile befinde, wie bei den Field'schen — ich kenne sie nämlich auch nur aus der Clavierstimme: aber wer würde nicht auch den Werth eines Beethoven'schen Concertes schon genugsam erkennen, lange bevor er noch von einem Orchester das Mindeste gesehen und gehört hat?

*)



(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Ein Handbüchlein für Orgelspieler.

J. H. Anding. Handbüchlein für Orgelspieler, enthaltend eine Beschreibung aller Theile einer Orgel und eine Anweisung zum kirchlichen Orgelspiel. Zunächst für Kirchenbehörden, Geistliche, Organisten, Lehrer, Kantoren, Musik-Studirende, Seminaristen und Präparanden herausgegeben. Mit 2 Tafeln Abbildungen und den nöthigen Notenbeispielen. Dritte vielfach verb. und verm. Auflage. Hildburghausen, Kesselring'sche Hofbuchhandlung. 1872. 8⁰. (VIII, 170 S. u. 2 Tfln.) 15 Sgr.

1. Theil.

(Schluss.)

Die dritte Abtheilung des Buches bringt das Wissenswertheste über Bau und Eintheilung der verschiedenen Orgelpfeifen und folgt sodann alles Nöthige über Mensuren, Registereintheilung nebst systematischer Uebersicht der gebräuchlichsten Orgelstimmen, sowie Anführung der gewöhnlichen Nebenregister.

Auf Seite 62 lesen wir:

»Hinsichtlich Klangfarbe werden die Orgelstimmen eingetheilt:
1) in einen Principalchor,
2) in einen Gedacktchor,
3) in einen Flötenchor,
4) in eine Rohrwerkabtheilung,

und möchten wir uns hier der Ansicht mancher früheren Autoren über Orgelbau anschliessen, die den drei genannten Labialgruppen noch eine vierte, den Gambenchor, beigeben; denn Stimmen wie Geigenprincipal, Gemshorn, Harmonika, Salicional, Gamba, Nasard, Violone und Violoncello sind doch von zu charakteristischem Gepräge, um kurzweg mit Registern wie Viole d'amour, Hohlflöte etc. zusammen genannt und rubricirt zu werden. Die in §. 6 gebrachte alphabetische Uebersicht aller Register obenerwähnter Chöre nöthigt den Verfasser mit Erklärung der Stimme des Principalchores, Cornett, zu beginnen, während es gewiss sach- und naturgemässer gewesen wäre, die gemischten und Neben-Stimmen erst am Schlusse der Labialwerkabhandlung zu erläutern. Auch hätten neuere Register, wie z. B. die prächtigen sogenannten Jeux harmoniques (Cavaillé) u. a. m., vielleicht ein Plätzchen finden können, im Ganzen genommen jedoch ist die Abtheilung über das Pfeifenwerk der Orgel recht praktisch und bündig bearbeitet, wie überhaupt das Anding'sche Büchelchen hinsichtlich deutlicher, leicht fasslicher und dabei möglichst kurz gehaltener Darlegungen nichts zu wünschen übrig lässt. Aus den noch folgenden Abschnitten des ersten Theiles: »Von der Verbindung der verschiedenen Orgelstimmen«; »vom Stimmen der Orgel«; »vom Aeusseren und von den Fehlern einer Orgel und deren Abhülfe«; — wollen wir, da solche im Allgemeinen nur wenig hervorragend Neues oder Bemerkenswerthes bringen, nur einzelne interessantere Stellen kurz besprechen, und finden wir z. B. in dem Abschnitte über das Registriren, zur Richtschnur für den Kirchenorganisten folgende Rathschläge geltend gemacht:

1) er berücksichtige die Zeit (ob Fest-, Trauer- oder gewöhnlicher Gottesdienst),
2) er berücksichtige das Local (viel oder wenig Resonanz des Gebäudes),
3) er berücksichtige die Stärke der Gemeinde.

Ferner: »Der Organist soll nie vergessen, dass er beim »Gesang nicht da ist, um sich hören zu lassen, son»dern dass er denselben blos begleiten soll.« —

Diese Sätzchen dünken uns so beherzigenswerth, dass wir glaubten, deren Anführung hier nicht umgehen zu sollen; auch dürften noch manche andere Winke des Verfassers über Registrirung von unerfahreneren Orgelspielern dankbar entgegengenommen werden und ältere Organisten zu neuer Sorgfalt in dieser Hinsicht anregen — giebt es doch selbst Orgelvirtuosen genug, denen es auf eine handvoll Register mehr oder weniger bei ihren Vorträgen kaum ankommt; von den Gewohnheitsorganisten nicht zu reden, die einen Sonntag um

den andern dieselben Stimmen mechanisch herausziehen und dabei an nichts weniger als Charakterisirung der vorzutragenden Stücke denken.

Wenn der Verfasser auf Seite 89, bei Abhandlung über das Einstimmen der Orgelregister sagt: »Die Mehrzahl der »Organisten ist zu warnen, sich nicht unberufener Weise mit »der Stimmung der offenen zinnernen Labialpfeifen zu befassen, »dagegen ist von jedem zu verlangen, dass er die Zungenwerke »mit Schallkörpern zu stimmen verstehe,« so glauben wir, dass bei neueren Orgelwerken, die sowohl an den offenen Zinnals auch Holzpfeifen, Stimmschlitze aufzuweisen haben (die Holzpfeifen erhalten verstellbare, zwischen Schrauben gehende Schieber), die gründliche Erlernung des Einstimmens aller hierher gehörigen Register jedem nicht von Natur aus allzu unbeholfenen Orgelspieler anempfohlen werden darf, sobald er die sachgemässe Behandlung der Rohrwerke in Bezug auf Stimmung durchaus kennen gelernt hat; die Handhabung der Stimmhörner hingegen sollte allerdings nur in Ausnahmefällen gestattet sein. Da sich in neuester Zeit sogar an kleinen Pfeifen von Cornett- und anderen gemischten Stimmen Stimmschlitze vorfinden, so ist hierdurch der Umgehung der unter Umständen gefährlichen Stimmhörner noch bedeutend Vorschub geleistet. Im fünften Abschnitte begegnen wir des Verfassers Ansichten betreffs Ausstattung des Aeusseren der Orgel, und glauben wir kaum, dass die von ihm bevorzugten, in weissen oder gar grauen Farbentönen gehaltenen Orgelgehäuse (noch obendrein weissglänzend durch die Politur!) viel Beifall in weiteren Kreisen finden dürften; in erster Linie wird hierbei wohl stets berücksichtigt werden müssen, dass es, um die hellpolirten Prospectpfeifen der Orgel möglichst hervorzuheben und heraustreten zu lassen, vorzuziehen sein wird, dunklere und mattere Farbentöne für das Holzwerk des Gehäuses zu wählen; grau oder gar weiss, als die hierfür unvortheilhaftesten Nüancen wären höchstens aus Rücksicht für sonstige Decorationsmotive des betreffenden Locales ausnahmsweise anzuwenden; was Verfasser fernerhin in Bezug auf an den Gehäusen anzubringende Spiegel sagt, kommt in Wegfall, sobald der Orgelbauer durch vorzuziehende Anlage eines Spieltisches dem Organisten einen directen ungehinderten Ausblick in die ganze Kirche ermöglicht.

Die im sechsten Abschnitte noch folgende Besprechung vorkommender Fehler und Stockungen im Orgelmechanismus und deren Beseitigung, wird bei genauer Befolgung hier gegebener Rathschläge sich als recht praktisch und zweckdienlich erweisen; nicht genug kann betont werden, wie sowohl Intonation und Stimmung des Pfeifenwerks, als auch die gesammten Gebläseapparate der Orgel so häufig durch Misshandlung der Schöpfbälge seitens der Balgtreter zu leiden haben, die fast durchgehends die Bälge stossweise tractiren und höchst einseitige Abnutzung derselben dadurch hervorrufen, dass sie es sich aus naheliegenden Bequemlichkeitsgründen sehr angelegen sein lassen, die gesammten Bälge stets unten zu halten und den etwaigen Steigversuch eines einzelnen Balgclavis sofort zu unterdrücken und zu verhindern; die weiter oben erwähnten Kurbelschöpfbälge, die jedem Schöpfer jedesmaligen vollständigen und ruhigen Auf- und Niedergang sichern, erweisen sich solchen kaum zu controllirenden Calcantengenialitäten gegenüber als gutes Abhülfemittel.

Dass im Nachtrage des Anding'schen Werkchens (1. Theil) eine kurze Beschreibung des Harmoniums sich vorfindet, kann nur mit Dank aufgenommen werden, zumal manch arme Gemeinde als Ersatz für eine, mangelnder Fonds halber, nicht vorhandene Orgel sich eines Instrumentes dieser Gattung bedienen muss, und es den betreffenden Organisten oder eher Harmonisten nur willkommen sein wird, in dem vorliegenden Schriftchen eine, wenngleich nur sehr gedrängte Erklärung der wichtigsten Theile eines Harmoniums anzutreffen; in Bezug auf Constructionsvervollkommnung desselben hätten ausser der Firma Schiedmayer, Namen wie Alexandre, Debain, Mustel, Rousseau, Mason & Hamlin, wohl erwähnt werden dürfen.

Wenn wir nun auch hinsichtlich wünschenswerther grösserer Vollständigkeit des neuen Orgelbüchleins, namentlich im Hinblick auf die Fortschritte des modernen Orgelbaues einige Andeutungen hier auszusprechen nicht umhin konnten, so hoffen wir doch in Anbetracht der noch immer, selbst in Organistenkreisen häufig vorherrschenden Unkenntniss der Construction des Grossartigsten und Herrlichsten aller Musikinstrumente, dass die Anding'sche Arbeit in dieser Richtung neu anregend wirken, und der Verfasser sich recht bald in die angenehme Nothwendigkeit versetzt sehen möge, der dritten Auflage seines Buches eine reichhaltigere vierte folgen zu lassen.

2. Theil.

W. O. Der zweite Theil, »vom Orgelspiel«, enthält eine rein theoretische Anleitung zum Orgelspiele. An dem Gesagten ist nichts Erhebliches auszusetzen. Nur zweierlei fiel mir auf. Erstlich soll man nicht geradezu gestatten, bei Pedalübungen die Hände auf die Bank zu stützen. Allerdings heisst es »nöthigenfalls«, allein der Lernende wird gar zu leicht jeden Fall für den nöthigen halten. Nur in Solostellen von Bravourcompositionen kann es überhaupt nöthig werden, und ist der Orgelspieler einmal auf dieser Stufe, so wird er sich schon zu helfen wissen. Da, wo von den Zwischenspielen die Rede ist, sagt der Verfasser, dass über deren Zweckmässigkeit noch gestritten werde und fährt fort: »Hören wir, was competente Richter darüber sagen.« Er führt dann wörtlich und ausführlich das Urtheil von acht Gegnern der Zwischenspiele an. Wäre es nicht schicklich und der Unparteilichkeit entsprechend gewesen, auch die andere Ansicht ausführlicher als in einigen Zeilen für sich reden zu lassen? Etwa in der Weise, wie Töpfer in seinem Choralbuche thut oder ähnlich; vom rein praktischen Standpunkte aus lässt sich Manches dafür sagen. — Abgesehen von diesen Kleinigkeiten ist Alles, was der Verfasser bringt, gut, deutlich und praktisch; erwünscht ist namentlich eine ziemlich grosse Liste von geeignetem Material zur Uebung. Ich heisse Alles in dem Büchlein willkommen, was sich, in Form von Auseinandersetzungen oder Rathschlägen, auf das Amt des Organisten und die Verwaltung dieses Amtes bezieht. Das eigentlich Lehrhafte bezüglich des Orgel-Spieles, S. 108 bis 125, hätte sich der Verfasser aber ganz ersparen können und sollen; denn es steht hier ohne Uebungsmaterial und solches ist doch zum Lernen unumgänglich nöthig. Er sagt deshalb auf S. 121 selbst, dass für den Anfänger ein grösseres Werk, eine eigentliche »Orgelschule« unbedingt nöthig ist und macht mit anerkennenswerther Sorgfalt die besten derartigen Werke namhaft. In jeder guten Orgelschule ist aber natürlich Alles enthalten, was hier gebracht wird, folglich ist es hier überflüssig. —

Zum Schlusse erlaube ich mir auf eine Uebereilung hinzuweisen, welche dem Autor in der Anmerkung S. 131 begegnet ist: Ein dreistimmiger Satz, dessen Stimmen sämmtlich umkehrungsfähig sind, steht im dreifachen, oder wie A. André will, im dreifach doppelten Contrapunkte, nicht, wie es hier heisst, im dreistimmigen Contrapunkte. Ein Contrapunkt kann sehr gut dreistimmig und doch nicht umkehrungsfähig sein.

Zehn Briefe von Schiller an Zelter

aus den Jahren 1796 bis 1804.

(Schluss.)

10.

Weimar 16. Jul. 1804.

Dass ich Ihnen so spät von mir Nachricht gebe lieber Freund, nachdem wir so vergnügte Stunden in Berlin zusammen gelebt haben, ist nicht aus Nachlässigkeit geschehen. Ich erwartete mit jedem Posttag, Ihnen zugleich etwas Bestimmtes über die Angelegenheit schreiben zu können, die Sie wissen, und bei der Sie, wie ich hoffen darf, freundschaftlich interessirt sind. Noch aber ist nichts entschieden, und ich weiss also nicht zu sagen, ob man auf meine Bedingungen eingehen wird. Für jetzt also nichts von meinen Angelegenheiten, sondern von den Ihrigen.

Ihren Aufsatz, *) den Sie an Goethe geschickt, habe ich mit einer rechten Freude gelesen. Er ist aus dem Innersten herausgeschrieben und dieses Gepräge trägt er in jeder Zeile. Aber eben, weil er den kranken Theil so gut trifft, und der Kunstpfuscherey so offen und ehrlich den Krieg ankündigt, so möchte er, so wie er ist, nicht ganz dazu geeignet seyn, die Gunst derjenigen zu gewinnen, die doch zur Ausführung die Hände bieten sollen. Was Ihnen Goethe über diesen Punkt schreibt, ist auch meine Ueberzeugung; Sie werden Ihre herrlichsten Argumente in petto behalten und auf diejenigen ein Gewicht legen müssen, die von dem politischen Zeitbedürfniss hergenommen sind.

Mir scheint es ein überaus glücklicher Umstand, dass das Interesse der Kunst diesmal einem solchen äusseren Bedürfniss begegnet, und wenn man es anders nicht in der Form versieht, so müsste es, denke ich, gar nicht fehlschlagen können, die Regierer des Staats für Ihren Vorschlag zu intressieren. Es wird alles darauf ankommen, wie die Sache gestellt wird. Dass es hohe Zeit ist, etwas für die Kunst zu thun, fühlen wenige, aber dass es mit der Religion so nicht bleiben kann, wie es ist, lässt sich allen begreiflich machen. Und da man sich schämt, selbst Religion zu haben, und für aufgeklärt passiren will, so muss man sehr froh seyn, der Religion von der Kunst aus zu Hülfe kommen zu können.

Die ganze Sache würde daher gleich ein besseres Ansehen bekommen, wenn die erste Anregung von der kirchlichen und politischen Seite her käme, wenn man von dort her erst auf die Singakademie, als auf ein fertigliegendes Organ hinwiese und dann erst Ihre Vorschläge verlangte. Es müsste Ihnen nicht schwer fallen, einen oder den andern Ihrer Theologen und Academiker dazu zu veranlassen. Berlin hat in den dunkeln Zeiten des Aberglaubens zuerst die Fackel einer vernünftigen Religionsfreiheit angezündet; dies war damals ein Ruhm und ein Bedürfniss. Jetzt, in den Zeiten des Unglaubens, ist ein anderer Ruhm zu erlangen, ohne den ersten einzubüssen, es gebe nun auch die Wärme zu dem Lichte, und veredle den Protestantismus, dessen Metropole es einmal zu seyn bestimmt ist.

Ich wünschte nur auf sechs Wochen ein Berlinischer Academiker zu sein, um einen Beruf zu haben, mich über diese Sache vernehmen zu lassen, aber es fehlt ja dazu nicht an Leuten, und sollte nicht z. B. Schleiermacher der Mann dazu sein?

Es ist jetzt eben der rechte Zeitmoment zu einer solchen Unternehmung in den Brandenburgischen Landen. Man will die Academie, man will die Universitäten in Aufnahme bringen, es soll etwas für das Geistige, für das Sittliche geschehen; ja der Geist der Zeit verlangt es, da sich der Catholicism in Frankreich neu constituiret, dass auch im protestantischen an die Religion gedacht werde, und selbst die Philosophie nahm diese Richtung. Alles dieses und ähnliche Argumente könnten den Stoff zu einer Deduction hergeben, durch welche man diese Sache dem Staat nahe legte. Nur, ich wiederhole es noch einmal, müsste der Vortheil welcher der musicalischen Seite dadurch zuwächst nicht als Hauptsache, nur als ein Accessorium erscheinen. — Lassen Sie uns bald hören, theurer Freund, ob Sie die Sache von dieser Seite angreifen zu können glauben und wessen Sie Sich dabei bedienen mögen. Kann ich selbst auf irgend eine Art dabei zu brauchen seyn, so zählen Sie auf meine Bereitwilligkeit.

Meine Frau hat vor acht Tagen an die Ihrige geschrieben. Wir gehen in drei Tagen nach Jena und bleiben dort bis meine Frau die Wochen überstanden. Sagen Sie mir etwas von der Vorstellung des Tell in Berlin, von der ich aus Zeitungen höre, dass sie ziemlich gut gegangen. Ihre Melodien zu den neuesten Liedern erwarten wir mit Verlangen, hier sende noch etwas (aus) der schweizerischen Welt.

Von ganzem Herzen umarmt Sie

Ihr treu ergebener

Schiller.

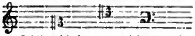
*) Ueber diesen Aufsatz spricht sich Zelter in einem Briefe an Goethe vom 5. März 1804 (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter I. Theil Nr. 40 S. 102 ff.) aus. »Fast den ganzen Winter habe ich an einer Abhandlung gearbeitet, die den Zustand des Kunstwesens in unsern Staaten betrifft. Der neue Curator der Königl. Akademie der Künste, Freyherr von Hardenberg, hatte. bey der Bestätigung zu seinem neuen Amte, sämmtlichen Mitgliedern der Akademie die Auflage gemacht: ein jeder einzeln, seine Vorschläge und Gutachten zur Verbesserung der einzelnen Kunstzweige und der Akademie selber, schriftlich beym Curatorio einzureichen. — Da ich nun einmal verdammt bin alles wozu ich Beruf habe unberufen zu thun, und mir einbildete, dass nicht leicht jemand hier meine Ansicht der Sache laut machen werde, erdreistete ich mich auch meine Meynung zu Tage zu bringen und der Behörde einzureichen.« »Als Grundidee einer Vervollkommnung der Akademie stellte Zelter auf, dass dieselbe nicht einzelne Kunstzweige mit Vorliebe umfassen, sondern alle mit gleicher Liebe und gleichen Mitteln hegen und pflegen müsste. Bisher sei die Musik gänzlich von den akademischen Künsten ausgeschlossen worden und doch sei gerade diejenige Gattung der Musik, welche von der Singakademie ausschliesslich kultivirt werde, nicht nur von grösster Wirkung auf die Veredelung des Herzens und Hebung des sittlichen Gefühls, sondern sie gerade wäre auch ein geeignetes Mittel, der Irreligiosität, welche durch den Einfluss der revolutionären Bewegungen des vorigen Jahrhunderts selbst in den sogenannten gebildeten Kreisen eine fürchterliche Macht gewonnen, entgegen zu wirken.« (Rintel: Zelter S. 205.) Goethe erbat sich unterm 28. März 1804 eine Abschrift des Aufsatzes, die Zelter am 1. Mai desselben Jahres ihm einsandte. Goethe äussert sich über denselben in einem Briefe vom 13. Juli 1804 (Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter Thl. I, S. 116 ff. Nr. 44.): »Wir (die Weimarischen Kunstfreunde) sind darin mit Ihnen einverstanden, dass der Musik zuerst und allein durch den Kirchengesang zu helfen sey, und dass für ein gouvernement selbst in jedem Sinne nichts wünschenswerther seyn müsste als zugleich eine Kunst und höhere Gefühle zu nähren und die Quellen einer Religion zu reinigen, die dem gebildeten und ungebildeten gleich gemäss ist. — Nun wollten wir aber, um der Wirkung willen, Ihnen ans Herz legen dass Sie wo möglich die Opposition, in der Sie mit der Zeit stehen, verbärgen, auch überhaupt mehr von den Vortheilen welche Religion und Sitten aus einer solchen Anstalt ziehen, als von denjenigen sprächen welche die Kunst zu erwarten hat. Zu dem Guten von dem wir überzeugt sind, die Menschen zu bewegen, dürfen wir uns nicht unserer Argumente bedienen, sondern wir müssen bedenken was ohngefähr die ihrigen wären.«

Die Eingabe Zelter's blieb damals ohne Erfolg.

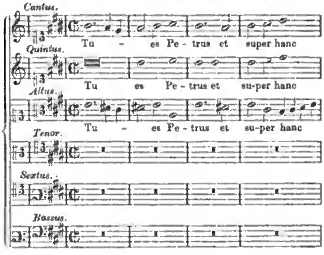
Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

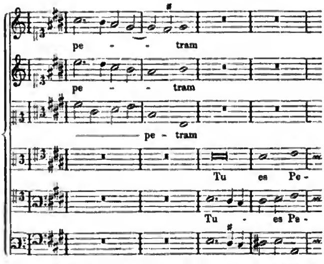
✱ **Berlin.** (Montag den 27. Januar 1873. Geistliches Concert des königl. Domchors.) (Fortsetzung.) Vorerst halte ich es nicht für überflüssig eine kurze Erklärung der Chiavette hier einzuschalten. Neben der bekannten Zusammenstellung:

wendeten die Alten auch häufig folgende, Chiavette (Diminutiv von *Chiave* = Schlüssel) genannte Zusammenstellung von vier Schlüsseln für die vier Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass an:



Die vier letzteren Schlüssel haben unter sich genau dasselbe Verhältniss wie die vier bekannten: nämlich Sopran und Alt einerseits, wie Tenor und Bass andererseits sind je eine Quinte, Alt ist vom Tenor eine Terz entfernt. Sie gebrauchten diese letztere Zusammenstellung, wenn die Lage der Stimmen eine derartige war, dass die einzelnen Stimmen in den gewöhnlichen Schlüsseln das Liniensystem einseitig überschritten und die Anwendung von häufigen Hülfslinien nothwendig gemacht haben würde. Wir Modernen würden in solchen Fällen einfach in einer transponirten Tonart schreiben. Die Anwendung der *toni ficti* (versetzten Tonarten) war aber bei den Alten bei weitem nicht in dem Maasse gebräuchlich, als sie es heut zu Tage ist. Andererseits stand bei ihnen die Tonhöhe nicht so absolut fest, wie es in unserer heutigen durch die Instrumente, besonders durch das Clavier beherrschten Zeit der Fall ist. Vielmehr wurden ebenso, wie man in der Blüthezeit des mehrstimmigen Gesanges die Töne selbst nicht als feststehende Punkte, sondern immer nur als Verhältnisse bildend ansah — man sang beispielsweise nicht erst den Ton c und dann *f*, sondern man sang von einem gegebenen c genannten Tone aus das Intervall der reinen Quarte, als welches der Ton *f* im Verhältniss zu *c* erscheint — auch die Schlüssel der Hauptsache nach als Verhältniss-Angaben für die einzelnen Stimmen gegeneinander angesehen. Damit soll freilich nicht gesagt sein, dass die Tonhöhe, in welcher ein Stück zu singen sei, den Alten völlig gleichgiltig gewesen wäre; im Gegentheil: wie ein jedes vernünftige Musikstück sein Tempo in sich selbst trägt, so auch seine Tonhöhe; wird es auffallend tiefer oder höher genommen, so verändert sich der Charakter, wenn auch nicht in dem Maasse, so doch ebenso sicher, als wenn man ein Largo in ein Allegro verwandeln wollte oder umgekehrt.*) Aber gerade weil die alten Componisten bei ihrer fortwährenden Uebung des Ohres durch den Gesang nothwendigerweise ein ausserordentlich feines Gehör besitzen mussten, darf man annehmen, dass sie für die passende Tonhöhe, in welcher ein Stück zu singen sei, die feinste Empfindung gehabt haben werden. Aber sie banden sich bei der Conception des Stückes nicht an den Gedanken an einen unter allen Umständen gleich hohen Normal-Ton, so dass also das Schriftzeichen für irgend einen Ton bei der praktischen Ausführung in verschiedenen Stücken nicht immer die gleiche Tonhöhe hatte. Insbesondere können sie unmöglich verlangt haben, dass die Noten der in der Chiavette geschriebenen Stücke dieselbe Tonhöhe hätten haben sollen, wie die in den gewöhnlichen Schlüsseln geschriebenen. Jedem, der sich fortgesetzt und gründlich mit Chorgesang beschäftigt, wird dies unmittelbar einleuchten, falls er sich nicht dieser Einsicht absichtlich verschliesst. Diese Stücke gewinnen dagegen meist eine sehr vorzügliche Lage, wenn sie eine grosse oder kleine Terz tiefer genommen werden, wie denn, nebenbeigesagt, durch die Transposition des Stückes um diese Intervalle auch gleichzeitig für die Bequemlichkeit des die Partitur Lesenden gesorgt ist. Denn wir dürfen dem Stücke nur die Vorzeichnung von drei Kreuzen oder vier Been (im *Cantus mollis* 2 ♯ oder 5 ♭) vorsetzen, so können wir uns statt der vier Schlüssel der Chiavette die vier gewöhnlichen vorgeschrieben denken, ohne dass wir eine einzige Note zu verändern brauchen. Zur besseren Verdeutlichung setze ich den Anfang des *Tu es Petrus* her, wie wir es bei de Witt in dessen Ausgabe**) der Motetten Palestrina's finden, jedoch mit der Abänderung, dass ich die sämmtlichen Schlüssel des Originals beibehalten habe. (De Witt bringt nämlich — augenscheinlich auch um die Lesart zu erleichtern, während er sie aber dadurch nur erschwert — statt der beiden Schlüssel Mezzo-Sopran und Baryton gleichfalls den gewöhnlichen Discant- und Bass-Schlüssel; er hat aber glücklicherweise die Original-Schlüssel der Venezianischen Ausgabe vom Jahre 1572, von welcher die seinige gleichsam nur eine neue Auflage sein soll, zu Anfang des Stückes angezeigt, und so der historischen Treue zwar Rechnung getragen, zugleich aber auch bewiesen, dass ihm der Sinn der Chiavette gleichfalls fremd geblieben ist. Im Uebrigen ist die Ausgabe eine sehr anerkennenswerthe Arbeit.) Hinter die Original-Schlüssel habe ich die Transpositions-Schlüssel gesetzt, und wiewohl wir auf diese Weise für den zweiten Tenor (Sextus) einen Baryton-Schlüssel erhalten, so stört doch dies den in den alten Schlüsseln Geübten, wenn ihm auch der Baryton-Schlüssel weniger geläufig sein sollte, nicht so sehr, als wenn, wie es de Witt thut, die ungewohnte Zusammenstellung zweier Violin-, eines Discant-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel genommen wird. Uebrigens ist es bei Palestrina selbst nur eine Ausnahme, wenn in einer Chiavette-Zusammenstellung zweier Sopran-, einer Alt-, zweier Tenor- und einer Bassstimme der zweite Tenor nicht auch als im Alt-Schlüssel (auf der dritten Linie) geschrieben erscheint. In den meisten anderen sechsstimmigen Motetten ist dies letztere der Fall, und nur, weil der zweite Tenor einige Male ausnahmsweise tief hinuntergeht, ist dafür der eine Terz tiefere Schlüssel auf der vierten Linie gewählt worden. Es beweist dies übrigens nur, wie sorgsam Palestrina bei der Wahl der Schlüssel — als Ausdruck der Stimmlage angesehen — verfuhr. Der Anfang lautet demgemäss also:



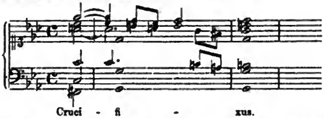


Wenn das Stück in der Tonlage, welche die zweiten Schlüssel darbieten, gesungen worden wäre, so hätte es einen überaus wohlthuenden Eindruck gemacht, während es in der Art, wie es gesungen wurde, gar nicht wirkte. Referent glaubt übrigens annehmen zu dürfen, dass dem Dirigenten des Domchors, dessen musikalisches Ohr unzweifelhaft durch sein Amt eine fortwährende Verfeinerung erfährt, selbst unmöglich jener wenig schöne Eindruck, den die übermässig hoch liegende Stimmung machte, entgangen sein konnte, und dass er sich nur durch die Schreibweise, in welcher es ihm vorlag, zu jenem Missgriffe verleiten liess. Unbegreiflich nur bleibt es, dass, wenn ihm solches aufgefallen, er sich nicht vorher mit Leuten in Verbindung gesetzt hat, deren Kenntnisse in dieser Richtung anerkannt sind, z. B. Grell, v. Tucher, H. Bellermann etc. Wie es aber gekommen, dass das Stück nicht allein nicht tiefer, sondern

*) Ich will keineswegs die Unsitte beschönigen, in die viele Sänger aus falschem Ehrgefühl verfallen, indem sie, nur um nicht transponiren zu müssen — weil sie ihrer Stimme dadurch etwas zu vergeben glauben — jedes Stück in der vorgeschriebenen Tonart (Tonhöhe) singen, selbst wenn die Lage desselben für ihre Stimme durchaus ungünstig ist. Lieber frischweg transponirt, als die Stimme mit Tönen maltraitirt, die sie nur mit höchster Anstrengung zu singen fähig ist.

**) Der volle Titel lautet: Motetten von Pierluigi da Palestrina in Partitur gesetzt und redigirt von Theodor de Witt. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig (ohne Jahreszahl).

sogar noch einen halben Ton höher gesungen wurde, als es geschrieben ist, das geht aus dem Programm hervor. Dasselbe besagt, dass die Motette *Tu es Petrus* für zwei Soprane, zwei Alte, Tenor und Bass sei. Wiederum ein Irrthum, zu dem die Schreibweise des ersten Tenors im Alt-Schlüssel Veranlassung gegeben. Für eine Altstimme aber liegt der erste Tenor ziemlich tief (wiewohl nicht übermässig, er geht nur einmal bis *f* auf der ersten Linie hinunter). Augenscheinlich ist aber die tiefe Lage des Alts die Veranlassung dazu gewesen, die Motette nun noch höher zu nehmen. — Von den beiden Sängerinnen, Frl. Preuss und Frl. Maass, welche die beiden Arien ausführten, ist im Grunde nur die Erstere rühmlich zu erwähnen, während die klangvolle Altstimme des Frl. Maass noch an sehr vielen Fehlern des Vortrages leidet, auch in der Intonation noch sehr unsicher sich bewies. Von dem Texte der Arie (aus Händel's Belsazar) hat Referent auch nicht ein einziges Wort verstanden. Fräul. Preuss löste ihre Aufgabe besser, wiewohl auch ihr Gesang nicht ganz frei von Fehlern ist. Besonders machten sich ein unangenehmes Hinüberziehen und ein noch ziemlich unausgebildeter Triller bemerkbar. Im Ganzen kann Referent bei diesem Theile seines Referats sich nicht enthalten, wiederholt den Wunsch auszusprechen, dass Mitglieder des Königl. Domchores die Solo-Vorträge ausführen möchten. Nichts liegt näher als dieses. Es giebt, soviel Referent weiss, zwei ganz vorzügliche Tenöre unter der Zahl der Sänger: die Herren Geyer und Otto, und als Bassist glänzte in früheren Zeiten der jetzige zweite Dirigent des Domchores, Herr Kotzolt. Daneben giebt es noch eine ziemliche Anzahl, die sich an anderen Orten nicht selten hören lassen, wie die Herren Schmock, Preiss, Sieber u. A. Ich bin überzeugt, dass diese Herren, zumal, soviel ich weiss, der Ertrag der Concerte dem Chore selbst zu Gute kommt, einer Aufforderung zum Einzel-Vortrage sehr gern nachkommen würden, und dass auch unter den übrigen Mitgliedern gewiss noch Manche sind, die bei einer sorgsamen Anleitung Befriedigendes leisten dürften. Der Eifer der Genannten würde dadurch einen hohen Sporn erhalten und gewiss würden sich Manche auf eine noch ganz andere Stufe der technischen Vollendung schwingen, als sie jetzt einnehmen. Endlich auch, warum sollte nicht eine vorzügliche Knabenstimme selbst eine Arie vortragen dürfen? Ich habe vor kurzer Zeit von einem Knaben eine Arie besser singen, als ich sie seit langer Zeit von bekannten Sängern habe vortragen hören. — Den besten Eindruck des ganzen Concertes machte diesmal das achtstimmige Crucifixus von *Antonio Lotti*, wiewohl dieses Stück manche Härten in der Symphonik enthält, wie z. B. gleich zu Anfang, wo die acht Stimmen folgende Wendung ausführen:



Aber die geistvolle Auffassung der Texteswort verfehlt nie den hinreissendsten Eindruck zu machen; auch sind diese kleinen Härten in der Stimmführung noch unendlich weit von denen entfernt, wie sie die letzten beiden Nummern boten. Die eine der beiden kennen wir schon: es ist das Weihnachtslied von *Volkmann*, nun bereits zum dritten Male vom Domchore gesungen. Was nutzt es, wenn einige geistreiche, nebenbei gesagt an Wagner'sche Musik erinnernde Züge sich in der Composition vorfinden. Sie werden unendlich überboten durch die über Alles holprige und unsangbare Stimmführung, durch eine Symphonik, die weder in Anwendung der Dissonanzen noch im Gebrauche der Modulationen irgend eine Schranke respectirt, welche die ausserordentlichsten Mittel anwendet, um die einfachsten Dinge zu sagen und doch nicht halb den Eindruck erzielt, den das vorgenannte Stück mit seinen, wenn auch immerhin schroffen, so doch nicht geradezu jedes Gesetz mit Füssen tretenden Wendungen macht. Solche Stücke wie das Volkmann'sche Lied sollte der Domchor gar nicht, kaum einmal ausnahmsweise, singen. Dennoch aber ist dies nicht blos das dritte Mal, dass der Domchor binnen kurzer Frist gerade dieses Stück zu Gehör bringt, sondern das diesmalige Programm enthielt ein Stück, welches, kaum ist es denkbar, alle die an dem Volkmann'schen hervorgehobenen schlimmen Seiten noch zehnfach überbietet, ein Stück von einem der Grossmeister der Zukunftsmusik, von — *Franz Liszt*. Es ist kaum glaublich, wie absurd, allem Schönen hohnsprechend dieses Stück in Anlage und Ausführung erscheint. Der lateinische Text, im Programm sehr ungenau wiedergegeben und schülerhaft übersetzt — warum hat man nicht einfach das Bibelwort Luther's als Uebersetzung abgedruckt? — enthält die herrlichen Seligpreisungen aus Christi Bergpredigt (Matth. 5, V. 3—10). Zu Anfang erscheint die Anlage nicht übel: eine einzelne Tenorstimme singt vor, der Chor antwortet. Bald aber wird dies dem Componisten zu langweilig, denn er hat es nicht verstanden, diese an sich gute Idee künstlerisch zu verwerthen: wenn zuerst der ganze Vers von der Solostimme vorgesungen und vom Chor beantwortet wird, so späterhin nur noch die Hälfte, endlich treten sie beide zusammen, aber ohne irgendwelche Motivirung, rein wie zufällig zusammengelaufen. Dabei wird dem Chor, der zuerst mehrstimmig, wenn auch mit abscheulichen Symphonien auftrat, bald die ganze Symphonie zuwider und er fällt ins Einstimmige, wiederum ohne irgend welchen erdenklichen Grund, nur weil's dem Componisten so einfiel. Alles übersteigt aber der Schluss des ganzen Stückes; ich enthalte mich darüber jeder Beschreibung, es ist eben unbeschreiblich; ohne irgend eine fühlbare Schlusscadenz entlässt der Componist den sehnsüchtig darauf wartenden Hörer, und lässt das Stück sich im Sande verlaufen wie einen Wüstenbach. Doch genug davon. Leid thun Einem nur die armen Sänger, insbesondere die Knaben, deren Geschmack doch aufs Gründlichste sammt ihren Stimmen verdorben wird. (Schluss folgt.)

Berichtigung: In Nr. 9, Sp. 140 ist die letzte Schlüssel-Vorzeichnung

* **London.** Am 15. Februar ist Herr Professor Joachim zum ersten Male in dieser Saison wieder in dem Krystallpalaste zu London aufgetreten. Der Concertsaal war drückend voll, und dem Künstler wurde ein im höchsten Grade enthusiastischer Beifall von Seiten des gesammten Publikums zu Theil. Joachim hatte zur Ausführung das Violin-Concert von *Mendelssohn* gewählt.

* **Paris.** Der französische Unterrichts-Minister hat auf Ambr. Thomas' Veranlassung angeordnet, dass am Pariser Conservatorium durch Dr. Mandl eine Reihe von Vorträgen über die gesundheitliche Pflege der Stimme, mit Bezug auf Sänger und Schauspieler, gehalten werde.

* **Paris.** Der am 28. Mai 1870 in Paris verstorbene Advocat Antoine Crescent hatte, wie bereits in Nr. 38 des vor. Jahrgangs dieser Ztg. berichtet wurde, in seinem Testamente dem Staate eine Summe von 100,000 Francs zur Gründung eines Preisausschreibens für die beste musikalisch-dramatische Composition zugewendet. Die Familie des Erblassers hatte diesen Fond noch um 20,000 Frcs. verstärkt. Ein in dem »Journal officiel« veröffentlichter Vortrag des Directors der schönen Künste, Herrn Charles Blanc, an den Unterrichtsminister Herrn Jules Simon organisirt nunmehr dieses Preisausschreiben, welches sich von drei zu drei Jahren wiederholen soll. Zu demselben werden nur französische Dichter und Componisten zugelassen. Eine aus drei Theaterdirectoren und sechs Componisten bestehende Jury trifft die Entscheidung. Die Verfasser der preisgekrönten Oper erhalten zunächst jeder eine Prämie von 2500 Frcs.; weitere 10,000 Frcs. erhält das lyrische Theater, welches das Werk in angemessener Weise aufführt; 1000 Frcs. erhält der Verfasser des Textbuches schon vorweg, sobald die Jury es gekrönt hat und weitere 1500 Frcs., nachdem dasselbe in Musik gesetzt worden. Die Textbücher sind in der Zeit vom 15. Februar bis 31. August dieses Jahres einzureichen.

* **Paris.** Das Mozart'sche Ballet »Les petits riens«, welches Herr Victor Wilder vor kurzer Zeit entdeckt hat (s. Nr. 51 des vorig. Jahrg. d. Ztg.), sollte am 30. Januar im Concerte des Pariser Grand-Hôtel durch das Daube'sche Orchester aufgeführt werden. Das Scenarium dieses Ballets findet sich im »Journal de Paris« vom 12. Juni 1778 wie folgt beschrieben: Das Ballet ist aus drei episodischen Scenen, die fast unabhängig von einander sind, zusammengesetzt. Die erste ist rein anakreontischen Charakters; es stellt dar, wie Amor ins Netz gelockt und gefangen wird. Die Composition derselben ist sehr anmuthig. Dlle. Guimard und Herr Vestris jun. entfalteten alle ihre Grazie, für welche der Gegenstand geeignet ist. Die zweite ist das Spiel von Colin-Maillard; Herr von Auberval, dessen Talent dem Publikum so angenehm ist, spielt darin die Hauptrolle. Die dritte ist eine Liebes-Eulenspiegelei. Zu zwei Hirtinnen gesellt sich eine dritte, welche als Hirt verkleidet ist. Dlle. Asselin giebt die Rolle des Hirten und die Dlles. Guimard und Allard die Rollen der Hirtinnen. Letztere verlieben sich in den vermeintlichen Hirten, der, um ihnen ihren Irrthum zu benehmen, schliesslich seine Brust entblösst. Diese Scene wird durch die »Intelligenz« und Grazie dieser drei gefeierten Tänzerinnen sehr pikant. Wir müssen bemerken, dass in dem Augenblicke, wo Dlle. Asselin die beiden Hirtinnen aus ihrer Täuschung reisst, mehrere Stimmen »bis« (da capo) riefen. Die wechselnden Figuren, mit denen dieses Ballet schliesst, wurden lebhaft applaudirt. Das war im Jahre 1778. Es fragt sich, ob man heute eine derartige eclatante Aufklärung der Hirtinnen statthaft finden wird.

* **Triest,** 11. Februar. *E. B.* Nach fast zehnjähriger Pause hat sich Alfred Jaell wieder in Triest, seiner Geburtsstadt, öffentlich

hören lassen. Das Concert, welches er gestern im Saale des Schiller-Vereins gab, erhielt durch die Mitwirkung seiner jungen Gattin, die hier zum ersten Male auftrat, noch ganz besondere Anziehungskraft. Die Dame hat durch ihr bravouröses Spiel, ihre enorme Kraft und Ausdauer allgemeinen Enthusiasmus hervorgerufen und wurde von den zahlreich anwesenden Zuhörern mit reichem Beifall ausgezeichnet. In der That spielte sie auch eine Gondelina und die Rigoletto-Paraphrase von *Liszt* ganz meisterhaft, »Waldesrauschen« und Tarantella (ebenfalls von *Liszt*) litten etwas unter zu rascher Tempo-nahme. Von einer mehr als blos virtuosen Seite zeigte sich Frau Jaell in dem Andante con variazioni für zwei Claviere von *Schumann*, das sie im Verein mit ihrem Gatten in wirklich idealer Weise ausführte. Jaell's grosse Vorzüge sind allbekannt, er hat noch immer den reizendsten Anschlag, den schönsten Triller, neu ist uns dagegen seine Verschlimmerung, was Programm betrifft, und ein Uebertreiben aller schnellen Tempi, das gewisse Stücke — wie gestern z. B. die vierhändigen ungarischen Tänze von *Brahms* — bis zur Unverständlichkeit herunter bringt. Auch im Bdur-Trio von *Schubert* nahm Jaell Tempo-Veränderungen vor, welche die Grenzen des Erlaubten und Schönen oft weit überschritten haben. Nichtsdestoweniger ist und bleibt er ein vorzüglicher Künstler, den man stets mit grossem Vergnügen hören wird. Die Herren Heller und Magrini führten den Violin- und Cellopart im Trio von *Schubert* in echt künstlerischer Art durch. — Alfred und Marie Jaell sind sofort nach Mailand gereist, wo sie von der »Società di Quartetto« für mehrere Concerte engagirt sind. Die Künstler bedienten sich eines prachtvollen Bösendorfer'schen Flügels und in den Schumann'schen Variationen noch eines Flügels von Erard, der aber, was Kraft und Schönheit des Klanges betrifft, sehr gegen das Bösendorfer'sche Instrument zurücktrat.

* [Ehrensolde an Componisten.] Zu den in Nr. 44 und 51 des vorigen Jahrgangs d. Ztg. aufgeführten Concert-Vereinen, welche sich zur Zahlung eines Ehrensoldes an Componisten bereit erklärt haben, sind noch hinzugetreten: die Singakademie zu Altona (Director Böie) mit 3, 5, resp. 10 Thlr.; der Oratorien-Verein zu Augsburg (Dirigent H. M. Schletterer) mit 1, 2, resp. 4 Thlr.; die Concertgesellschaft zu Bremen und die Singakademie daselbst (Dirigent Rheinthaler) mit je 5, 10, resp. 20 Thlr.; die Singakademie zu Breslau (Dirigent Jul. Schäffer) mit 5, 10, resp. 20 Thlr.; die Dreyssig'sche Singakademie zu Dresden (Dirigent Merkel) mit 5, 10, 15 Thlr.; der Cäcilien-Verein zu Hamburg (Dirigent Carl Voigt) mit 5, 10, 20 Thlr.; der Cäcilien-Verein zu Kaiserslautern (Dirigent Maczewsky) mit 1, 2, 4 Thlr.; der Oratorien-Verein zu München (Dirigent Rheinberger) mit 2, 5, 10 Thlr.; der gemischte Chor-Verein zu Zürich (Dirigent Fritz Hegar) mit 3, 7, 13 Thlr.

* Ernennungen: Herr Theodor Kirchner wird seine vor einigen Monaten erst angetretene Stellung zu Meiningen schon wieder verlassen und einem Rufe als Director der Königl. Musikschule zu Würzburg folgen.

* Gestorben: Zu Wien der Orgelbauer und Harmoniumfabrikant Peter Tietz.

Zu Siegmaringen am 16. Febr. der einstmals gefeierte Baritonist an der Stuttgarter Hofbühne J. B. Pischek (geb. 1814 in Maschena bei Prag).

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

Neuere deutsche Werke über Musik.

Heinze, Leopold. Musikalisches Lese- und Bildungsbuch für Seminaristen, Gesang- und Clavierlehrer, Organisten, Cantoren und Chordirigenten von Leopold Heinze, Königl. Seminar- und Musiklehrer. 1. Die Formenlehre, 2. die Formenlehre in ihrer Anwendung, 3. die Organik, 4. kurze Geschichte der kath. Kirchenmusik, 5. der Gesangunterricht in der Volksschule, 6. der Clavierunterricht nebst Wegweiser auf dem Gebiete der Clavierliteratur. Ober-Glogau, Verlag von Heinrich Handel. 1873. gr. 8⁰. VIII, 397 S. 1½ Thlr.

Bildet den II. Theil der Theoretisch-praktischen Harmonie- und Musiklehre von Leop. Heinze, deren I. Theil in zweiter umgearbeiteter und erweiterter Auflage 1871 erschien (ebds. gr. 8⁰. VI, 247 S. 1 Thlr.). Der Verfasser hat obiges Werk aus anderen nur compilirt, ohne Neues und viel Selbständiges zu bieten. Der Anhang, in welchem Werke für weitere Studien angegeben werden, beweist sogar, dass er die wichtigsten Werke nicht einmal alle kennt.

Jaehns, F. W. Carl Maria von Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen. Mit einem bisher unbekannten Bildniss Weber's in Photolithographie. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow. 1873. gr. 8⁰. 52 S. 15 Sgr. (Das Original des hier zum ersten Male veröffentlichten Bildnisses wurde im October 1820 vom Prof. Horneman in Kopenhagen gezeichnet, als Weber auf seiner damaligen Kunstreise daselbst sechszehn Tage verweilte. Es trägt folgende Bemerkungen von des Zeichners Hand. Oben: »Capelmeister Carl Maria von Weber«, unten: »C. Horneman del. — Dessiné d'après nature 11. Oct. 1820.« Professor Jähns entdeckte es im Juli v. J. im Besitze des Herrn Archivars Klein zu Kopenhagen und spricht demselben vor allen andern die Vorzüge bei weitem grösserer Aehnlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks zu. Diese Lebensskizze ist, mit geringen Aenderungen, ein Separatabdruck aus den »Grenzboten« Nr. 25 u. 26 des Jahres 1872, Bd. II S. 441—457, 481—493, was wohl von Seiten der Verlagshandlung auf dem Buche hätte bemerkt werden können.)

Settenhofer, Berthold. Kann Richard Wagner's Musik Zukunftsmusik werden? Eine musikalische Studie. Wien, 1873. Im Selbstverlage. 8⁰. 18 S. 5 Ngr.

(Wir führen einige Sätze aus dieser Broschüre an, die in drei Fragen zerfällt: 1. Wie steht es mit der Reformation in der Musik? »Nicht die Musik — die Dichtung entzückt, sie allein könnte im Stande sein, Wagner's Oper auf dem Repertoire zu erhalten.« — »Die Dichtung verleiht der Musik einen eigenthümlichen Reiz, — den, der unsre Wagner-Schwärmer so sehr entzückt.« 2. Ist die Reformation durchführbar und kann sie überhaupt je durchgeführt werden? Antwort nie! 3. Kann Rich. Wagner's Musik Zukunftsmusik werden? — »Nein, denn sie ist nicht praktisch.« — Einige gesunde Ansichten ohne Begründung und Ausführung neben unklarem Geschwätz.

Französische Literatur. Januar — Februar.

Bérard. — Dictionnaire biographique des artistes français du XIIe au XVIIe siècle, suivi d'une table chronologique et alphabétique, comprenant, en vingt classes, les arts mentionnés dans l'ouvrage; par A. Bérard. In 8⁰. XV-432 p. Corbeil, imp. Crété fils; Paris lib. J. B. Dumoulin. 12 fr. (300 exempl.)

Blanc. — Rapport au ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts; par Charles Blanc, directeur des beaux-arts. In 8⁰. 16 p. Paris, imprimerie et lib. A. Wittersheim et Ce.

Extrait du Journal officiel du 29. janvier 1873. — Fondation d'un concours perpétuel de composition musicale dramatique. Testament Crescent.

Chouquet. — Histoire de la Musique dramatique en France depuis ses origines jusqu' à nos jours par Gustave Chouquet. Ouvrage couronné par l'Institut. Paris libr. Firmin Didot frères, fils et Cie. 1873. Gr. 8⁰. XV-448 p. 8 Frcs.

(Enthält im Anhange: Théâtre de l'Académie de musique. I. Salles affectées à l'Opéra. II. Noms donnés à ce théâtre. III. Ses directeurs. IV. Ses chefs d'orchestre. Pag. 309—316. — Répertoire général du théâtre de l'Académie de musique. Pag. 317—425. — Index bibliographique. I. De la musique en général. II. Hist. de la mus. moderne. III. Hist. de la mus. dramatique. IV. Écrits relatifs à l'hist. de l'opéra français. V. Biographie des compositeurs dramatiques. VI. Journaux, revues, écrits périodiques. Pag. 427—440.)

Galerie théâtrale, ou Collection de portraits en pied des principaux acteurs et actrices qui ont illustré la scène française depuis 1552 jusqu' à nos jours, gravés par les plus célèbres artistes, avec notices biographiques. 17e—20e livraisons. Gr. in 4⁰. 90 p. et 24 portr. Paris, imp. Lahure; lib. Barrand. (2 vol. en 24 livr. à 6 fr.)

Théâtre (le) français avant la Renaissance 1450—1550. Mystères, moralités et farces. Précédé d'une introduction et accompagné de notes pour l'intelligence du texte, par M. Edouard Fournier. Orné d'un portrait en pied colorié du principal personnage de chaque pièce, dessiné par M. M. Maurice Sand, Allouard et Adrien Marie. gr. in 8⁰. à 2 col. VII-466 p. Corbeil, imp. Crété fils; Paris lib. Laplace, Sanchez et Ce. (Preis ?)

Zu Antwerpen erschienen:

»Documents historiques relatifs à l'art musical et aux artistes musiciens« und

»Dictionnaire historique concernant les journaux de musique« beide von Ed. Grégoir.

Neue musikalische Zeitschriften:

Progrès (le) musical, organe du Conservatoire de musique de l'école Galin-Paris-Chevé de Toulouse. 1re année.

Nr. 1. 10. novembre 1872. In 4⁰. à 2 col. 8 p. Toulouse, imp. Lupia; Paris, Amand Chevé, rue Vivienne 36. Abonn. annuel p. l. France 6 fr., étranger 8 fr. Paraît le 1er et le 15 de chaque mois.

Triboulet, Littérature, arts, actualités, concerts, théâtres, fêtes. 1re année.

Nr. 1. 13. octobre 1872. Douai imp. Six. Paraît tous les dimanches et donne le programme les soirs de spectacle. Abonn. Douai un mois 50 c., 3 mois 1 fr. 50 c.

ANZEIGER.

[51] **Neuer Verlag von**

Spina's Nachf. (Fr. Schreiber) in Wien.

Bach, O., Op. 23. Melodien zu V. Scheffel's »Trompeter von Säkkingen«, für Tenor mit Pfte. Heft 1. 2. à 1 Thlr. Einzeln: Nr. 1. Als ich zum ersten Mal dich sah. Nr. 2. Lindduftig hält die Maiennacht. Nr. 3. Die Raben und die Lerchen. Nr. 4. Sonne taucht in Meeres Fluthen. à 7½ Ngr. Nr. 5. Frau Musika, o habet Dank. 10 Ngr. Nr. 6. Mir ist's so wohl ergangen. 7½ Ngr. Nr. 7. O wende nicht den schönen Blick. 7½ Ngr. Nr. 8. Am wilden Klippenstrande. 10 Ngr. Nr. 9. Das ist im Leben köstlich eingerichtet. 5 Ngr. Nr. 10. Die Sommernacht hat mir's angethan. 12½ Ngr.

Beuffler, F., Album für Harmonium. Musikalische Erholungs- und Erbauungsstunden am Harmonium od. Pfte. 3 Thlr. 25 Ngr. Einzeln: I. Abtheilung. Choralmelodien. 1 Thlr. II. Abtheilung. Classische Kirchen-Compositionen. 20 Ngr. III. Abtheilung. Original-Compositionen. 15 Ngr. IV. Abtheilung. Lieder und Chöre. 1 Thlr. 5 Ngr. V. Abtheilung. Genrebilder. 27½ Ngr. VI. Abtheilung. Anhang. Duo f. Harmonium u. Pfte. 12½ Ngr.

Evers, C., Op. 92. Aus der Mappe. 12 Clavierstücke. Heft I. 15 Ngr. Heft II. 22½ Ngr.

Fahrbach, J., Op. 74. Tanzkränzchen für die Jugend, für das Pfte. zu vier Händen. Nr. 1. Quadrille. 17½ Ngr. Nr. 2. Minka-Walzer. 12½ Ngr. Nr. 3. Polka-Mazurka. 7½ Ngr. Nr. 4. Menuet. 5 Ngr. Nr. 5. Polka (schnell). 10 Ngr. Nr. 6. Irma-Walzer. 12½ Ngr.

Fahrbach, Ph. sen., Op. 297. Hochzeits-Kügerl. Polka française für Pianoforte. 7½ Ngr.

—— Op. 298. Die Wacht an der Donau. Gedicht von A. Langer. Für Chor unisono u. Orchester. 20 Ngr.; für 1 Stimme m. Pfte. oder auch Pianoforte allein. 7½ Ngr.; für Männerchor ohne Begleitung. 7½ Ngr.

Genée, R., Op. 221. Der Fagottist. Komische Ballade für vierstimm. Männerchor und Bass-Solo. 20 Ngr.

Grimm, C., Op. 33. Zwei Gavotten, von J. S. Bach. Für Violoncello und Pianoforte eingerichtet. 7½ Ngr.

—— Drei kleine Stücke für zwei Violoncelles u. Pfte. Nr. 1. Polka. 10 Ngr. Nr. 2. Gebirgsscene. 10 Ngr. Nr. 3. Duo. 12½ Ngr.

—— Sechs kleine Stücke für Violoncelle. 10 Ngr.

—— Scene aus »Orpheus und Eurydice« von C. Gluck, f. Violoncelle, Pfte. u. Harmonium. 12½ Ngr.

Grossmann, L., Valse favorite de Jean Strauss. An der schönen, blauen Donau, arrangée p. Chant av. Pfte. 15 Ngr.

Hoven, J., Op. 50. Sechs Lieder für 1 St. m. Pfte. Nr. 1. Fichtenbaum und Palme, von Heine. Nr. 2. Die Sonne sank, von Hoffmann v. Fallersleben. Nr. 3. Verstohlen geht der Mond auf, Volkslied. Nr. 4. An ein Rosenknöspchen, von Miller. Nr. 5. Warnung, von Pfarrius. Nr. 6. Nachts im Walde, von Betti Paoli. Cplt. 20 Ngr.

Jungmann, A., Op. 313. Waldgespräch. Idylle f. Pfte. 17½ Ngr.

—— Op. 315. Zapfenstreich. Tonstück f. Pfte. 17½ Ngr.

—— Op. 319. Genrebilder. Drei Tonstücke f. Pfte. Nr. 1. Schiffer's Abschied, Gondellied. Nr. 2. Schäfer und Schäferin, Idylle. Nr. 3. Frühlings-Ständchen, Liebeslied. à 12½ Ngr.

König, G. jun., Op. 1. Vierhändige Clavierstücke im Umfange von fünf Tönen, bei stillstehender Hand, zur Bildung des Taktgefühles und des Vortrages. Heft 1. 2. à 15 Ngr.

—— Op. 2. Frühlingsahnung. Gedicht von Scheuerlin, f. Mezzo-Sopran und Pianoforte. 7½ Ngr.

Lechner, J., Romanze: Süsses Bild in meinem Herzen, für 1 Stimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.

Löw, J., Op. 165. Grande marche hongroise p. Pfte. 17½ Ngr.

—— Op. 166. La Violette. Bluette de Salon p. Pfte. 12½ Ngr.

—— Op. 167. Die Rose von Trient. Arabeske f. Pfte. 12½ Ngr.

Marchesi, M. C., Op. 13. Douze Vocalises élémentaires p. Mezzo-Soprano. 20 Ngr.

—— Op. 14. Etude d'Agilité p. voix de Soprano, un thème composé et varié. 10 Ngr.

Metzger, J. G., Op. 105. Ein ländliches Morgenconcert. Musikalischer Scherz f. 6 Männerst. m. Pfte. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 109. Der erste Fortschritt. Finger- und Notenübungen in der Form von melodischen Sätzen im Umfange von 3 Noten für Pfte. zu vier Händen. 20 Ngr.

Schreiber, F. jun., Fannchen-Polka, f. Pfte. 7½ Ngr.

Schubert, F., Op. 27. Trois Marches héroïques. Arrangement pour deux Pianos à 8 mains p. C. T. Brunner. 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 28. Der Gondelfahrer. Gedicht von Mayerhoffer, für vier Männerst. Instrumentirt von G. Hausmann. Part. 20 Ngr.; Auflagst. 15 Ngr.

—— Op. 121. Deux Marches caractéristiques, Arrangement pour deux Pianos à 8 mains p. C. T. Brunner. 1 Thlr. 20 Ngr.

Schumann, R., Op. 20. Humoreske f. Pfte. Arrangement zu vier Händen v. R. Schaab. 1 Thlr. 25 Ngr.

—— Op. 26. Faschingsschwank aus Wien. Fantasiebilder f. Pfte. Arrangement zu vier Händen v. R. Schaab. 1 Thlr. 20 Ngr.

Silas, E., Fernande. Romance p. Pfte. 15 Ngr.

Suppé, F., Centifolie. Couplet: Aha! f. 1 St. m. Pfte. 7½ Ngr.

—— Il primo amore. Idylle für Flöte mit Pianoforte. 15 Ngr.; mit Streich-Quartett. 17½ Ngr.

—— Mahnung. Gedicht von C. Costra. Männerchor mit Pfte. und drei Posaunen ad libitum. 20 Ngr.

—— Zehn Mädchen und kein Mann. Komische Operette f. 1 St. mit Pfte. Nr. 1. Stimmet ein, nehmt das Glas. 10 Ngr. Nr. 2. Canto populare italiano. 5 Ngr. Nr. 3. Böhmischer Gesang: Näse spévy. 5 Ngr. Nr. 4. Guillaume-Walzer: Welche Lust erfüllt die Brust. 10 Ngr.

---

[52] Bei Otto Meissner in Hamburg ist eben erschienen:

Richard Wagner
und
das musikalische Drama
von *Edouard Schuré.*
Preis 10 Sgr.

---

[53] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SONATE
in G moll
für
Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 105.
Preis 1 Thlr.

SONATE
in B dur
für
Pianoforte
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 106.
Preis 1 Thlr.

---

[54] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Marx, A. B., Musikalische Kompositionslehre, praktisch-theoretisch. Zweiter Theil. Sechste unveränderte Auflage. gr. 8. Preis 3 Thlr. 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 12. März 1873. **Nr. 11.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. V. Accidentien und musica ficta (Fortsetzung). — Repertorium für ältere und neuere Tonkunst. III. Field, Cramer und Tomaschek (Fortsetzung: 2. J. B. Cramer). — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen für Pianoforte mit und ohne Begleitung von Streichinstrumenten (Fortsetzung: Werke von Stephen Heller)). — Musikbericht aus München. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literar. Mittheilungen (Bibliographie). — Franz Pyllemann †. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von **G. von Tucher**.)

V.

Accidentien und musica ficta.

(Fortsetzung aus Nr. 9.)

Alles was hier bezüglich des Ganges der Sexte zur Octave gesagt ist, gilt auch von den anderen unvollkommenen Consonanzen, nämlich der kleinen Sexte vor der Quinte, dann in Gegenbewegung, der grossen Terz vor der Octave und der kleinen Terz oder der kleinen Decime vor dem Einklange oder der Octave, nur ist in allen diesen Fällen nicht von einer doppelten Form des Ueberganges die Rede. Die kleine Terz vor dem Einklange ist nur die Umkehrung der grossen Sexte in ihrem Fortschritte zur Octave; erkennt man darum in den angegebenen Fällen die Erhöhung der Sexte vor der Octave für nothwendig, so ergiebt sich das Gleiche bei Erniedrigung der grossen Terz vor dem Einklange und das zwar in der nämlichen Voraussetzung des Ueberganges vom schlechten zum guten Takttheile.

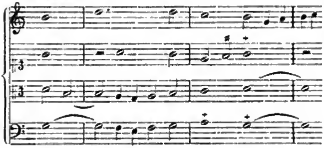
Der Fortschritt der kleinen Terz zur Quinte in Gegenbewegung beider Stimmen giebt keine Veranlassung zur Erhöhung der Terz, wenn diese nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, wegen der hierdurch erzeugten unharmonischen Relation.

Es ist deshalb der oben zur Annahme empfohlenen Regel die weitere beizufügen:

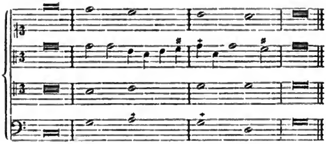
Nachfolgende unvollkommene Consonanzen auf schlechtem Takttheile vor der auf gutem stehenden vollkommenen Consonanz in Gegenbewegung sind durch Einsetzen chromatischer Zeichen und zwar die Sexte vor der Quinte klein, die Terz vor der Octave gross, die Terz vor der Quinte zur Vermeidung der unharmonischen Relation, wenn sie vom Tonsetzer nicht ausdrücklich als gross bezeichnet ist, klein, die Terz oder Decime vor dem Einklange oder der Octave klein zu machen, wenn die hierzu erforderlichen Halbtöne nicht in der diatonischen Tonreihe vorhanden sind.

Wir wollen uns nun zur Bestätigung des bisher Vorgetragenen die Praxis besehen und zwar zunächst die Sexte vor der Octave.

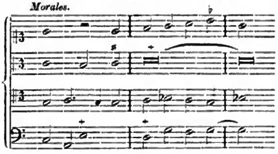
Palestrina.



Lasso.

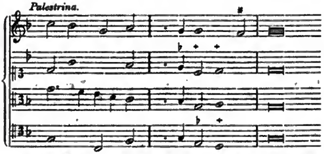


Morales.



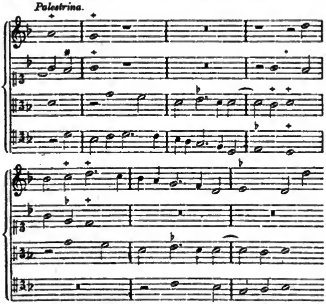
In dem Satze aus der Motette Palestrina's *Surge Petre* geht der Alt aufsteigend durch die grosse Sexte zur Octave, in dem aus der *Missa a quatro* von Lasso und aus der Messe *Vulnerasti cor meum* von Morales desgleichen.

Palestrina.



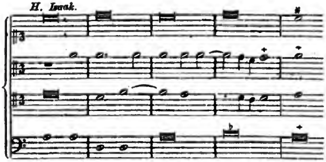
In der Motette *O rex gloriae* hat der Tonsetzer im Anfange des zweiten Taktes den Alt *e* mit dem Tenor *b* geben lassen, weshalb ersteres *e* als *es* gesungen werden muss. Aus demselben Grunde kann auch der Bass nicht *e* sondern *es* singen und tritt damit von der grossen Sexte in die Octave mit dem Alt. Es giebt überhaupt viele Fälle wie der so eben betrachtete, da die Sexte vor der Octave nicht anders gross gemacht werden kann, als mittelst Einsetzen eines ♭ in die untere Stimme. In diesen muss es unbeschadet des Verbotes des wackeren Michael Prätorius auch gestattet sein.

Palestrina.



Aus *O rex gloriae* in der versetzten dorischen Tonart. Das *fis* des Alts im ersten Takt ist als kleine Terz vor dem Einklange nöthig. Das ♭ zum *e* im dritten und sechsten Takte des Tenors, dann im siebenten des Soprans muss wegen des vorhergehenden ♭ eingesetzt werden. Aus diesem Grunde kann im vierten und fünften Takte erst zwischen Tenor und Bass, dann zwischen Sopran und Alt die Sexte vor der Octave nicht anders als auf diese Weise gross gemacht werden.

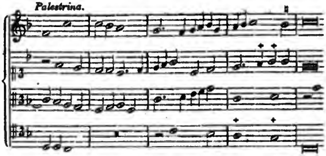
H. Isaak.



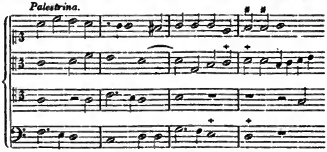
In der Motette *Ave sanctissima Maria* schreitet der Bass zum *fa super la* und giebt dem *g* im Alt die grosse Sexte mit darauf folgender Octave.

Die nachfolgenden beiden Beispiele legen Fälle dar, da dem Ohr die Entscheidung anheim gegeben ist, ob hier die Regel der grossen Sexte vor der Octave zulässig sei:

Palestrina.

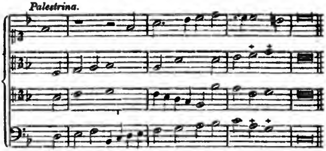


Palestrina.

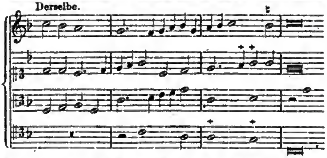


zuerst aus der Motette *Benedicta sit sancta Trinitas* in der jonischen Tonart, dann aus der: *Super flumina Babylon* der phrygischen. Man fühlt, dass durch Einfügung der grossen Sexte an den bezeichneten Stellen nicht nur eine der Tonart zu entfernt liegende Harmonie eingeführt, sondern auch durch Verschränkung zweier unmittelbar auf einander folgender chromatischer Gänge eine dem ernsten Charakter der Tonstücke nicht zusagende Unruhe hereingebracht würde. Ebenso verhält es sich mit beiden folgenden Sätzen:

Palestrina.



Derselbe.



Das erstere aus der Messe *Aeterna Christi munera*, das andere aus der Motette *Benedicta sit sancta Trinitas.* Wir

bemerken, dass wir für die in den letzten vier Beispielen dargelegte Beschränkung der Regel keine Aeusserung eines der alten Theoretiker aufzuführen vermögen, glauben aber das Recht hierzu formell wie materiell in den gegebenen Ausführungen derselben zu finden, dass dem Geschmacke der Sänger grössere Befugnisse bezüglich der Accidentien eingeräumt wurden, als es heutzutage statthaft sein würde. Daher müssen auch wir es dem subjectiven Ermessen anheim geben, dieser Beschränkung der Regel beizupflichten oder nicht. Indess müssen wir bemerken, dass auch solche Anhäufung chromatischer Folgen mit ausdrücklich eingesetzten Accidentien bei guten Meistern, z. B. Vittoria, vorkommt. (Fortsetzung folgt.)

Repertorium für ältere und neuere Tonkunst.

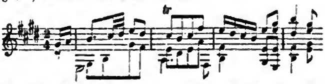
III. Field, Cramer und Tomaschek.

2. J. B. Cramer.

(Fortsetzung.)

Wie ich bereits erwähnt, so existiren an Sonatencompositionen über 100 (107) von unserem Autor. Von diesen sind mir 27 mit folgenden Opusnummern bezeichnete bekannt: Op. 6, 20, 23, 25, 27, 31, 38, 39, 40, 41, 47, 48, 49, 57, 62, 63 und drei ohne Opusnummern, also nur der vierte Theil der ganzen Masse, und ich kann nicht wissen, ob sich das relativ Beste, Bedeutendste unter den mir vorliegenden oder den mir unbekannt gebliebenen Stücken befinden mag. Da unter jenen vielfach das Trefflichste und Erfreulichste mit Geringem, Unbedeutendem wechselt, so lasse ich die Stücke flüchtig Revue passiren, damit der Leser, der sich etwa meinen Autor empfohlen lassen sein will, wisse, auf welche dieser Stücke sich meine Empfehlung gründe und nicht, wenn ihm vielleicht zufällig einmal gerade einige der schwächsten Productionen in die Hände gerathen sein sollten, glaube, den ganzen Autor verwerfen zu dürfen oder zu müssen.

Op. 6 umfasst vier Sonaten, darunter eines der schönsten Stücke: die zweite Sonate in C-moll in der gedrängten Weise Clementi's. Sehr liebenswürdig ist auch die erste Sonate in D-dur und überhaupt das ganze Heft, wenn man von dem ungeniessbaren ersten Satze der dritten Sonate absieht, durchaus empfehlenswerth. — Op. 20. Eine vorzügliche, Clementi gewidmete Sonate in zwei Sätzen (D-moll und D-dur), in deren zweitem man Gelegenheit hat, den Autor als den bedeutenden, hervorragenden Variationen-Meister kennen zu lernen. — Op. 23: Drei, Haydn gewidmete Sonaten. Kleines Genre, aber durchaus erfreulich, anmuthig. — Op. 25. Wieder drei Sonaten in Einem Hefte, bedeutender als die vorhergehenden, besonders glänzen die unvergleichlich graziösen und humoristischen Rondos der zweiten und dritten Sonate und die wunderbar schöne Einleitung (in Es-moll) zum Rondo-Finale der ersten Sonate hervor. — Op. 27 enthält zwei »grosse Sonaten« in F-dur und C-dur. Sie haben auf das Prädicat »gross« schon durch ihren äusseren Umfang einigen Anspruch, denn sie sind breiter ausgeführt, als dies gewöhnlich Cramer's Sache ist, der im Ganzen mehr die ältere, gedrängtere Sonatenform cultivirt (worin ihm eben nach formeller Seite hin Clementi ein so unvergleichliches Muster bot) und sind in dieser Reihe als eines seiner Hauptwerke anzusehen. Sie gehören zu seinen geistreichsten, gehaltvollsten Compositionen, und Niemand wird sie — die allgemeine Empfänglichkeit für das Genre natürlich immer vorausgesetzt — ohne grossen Genuss spielen und hören. Zwar leiden die Hauptsätze ein wenig an übermässigen »Durchführungen«, die den gemächlich schlendernden ersten Satz der Fdur-Sonate sogar der Gefahr der Langweiligkeit nahe rücken, aber um so ungetrübter erfreut man sich an den beiden, fast Beethoven'schen Geist athmenden folgenden Sätzen, einem ungemein schönen Andante con moto in A-moll und dem Geist und Laune sprühenden Rondo, in der zweiten Sonate an der (wie in der ersten Sonate das Thema anklingenden) herrlichen Introduction, welche zugleich als Einleitung zum zweiten Allegro finale verwendet wird und beide Sätze zu einem Ganzen verbindet. In der letzteren Sonate ist die gewöhnliche Ordnung umgekehrt, indem der erste Satz in C-dur und der zweite (zugleich Final-Satz) in C-moll steht. — Op. 31: auch drei Sonaten umfassend, von welchen mir jedoch nur die dritte in G-dur vorliegt, ein unbedeutendes Stück. — Op. 38: »Grande Sonate« in C-dur. Ist identisch mit dem vierten Concert. — Op. 39: Wieder drei Sonaten, davon mir nur Nr. 3 in G-dur bekannt mit einem sehr geistvollen Scherzo in Es-dur und einem, sehr an die Weise Scarlatti's erinnernden Rondo. — Op. 40: Sonate in Es-dur in zwei Sätzen, nicht bedeutend, aber liebenswürdig. In den ersten Satz ist das »God save the king« eingeflochten. — Op. 41: Eine Sonate in D-dur, auch ganz nach italienischem Muster und Zuschnitt, geistreich lebhaft, sehr fern von allen deutschen (oft sehr problematischen) »Tiefsinnigkeiten«. — Op. 47: Sonate in F-dur, sehr anspruchslos: die Variationen (nach einem russischen Thema), welche den dritten Satz bilden, so oberflächlich, als die in der Clementi-Sonate geistvoll ausgearbeitet. — Op. 48: Sonate in G-dur, wenig beachtenswerth. — Ebenso eine Sonate in Es-dur, welche als Op. 49 erscheint. — Op. 57: Eine Sonate in C-dur, welche die Ueberschrift »Les Suivantes« (die Kammermädchen?) trägt. In dem Finale könnte man allenfalls etwas von dem schnippisch koketten Tone einer Kammerzofe entdecken, welche sich den Herrn ihrer Gebieterin geneigt weiss und häufig Galanterien empfängt. Man mag aber die Sonate ruhig auf sich beruhen lassen, denn was sie Gutes enthält, findet man in anderen auch desselben Autors besser und ergiebiger. — Auch in dem nächsten Op. 62, einer »Grande sonate« in E-dur, erhalten wir, nach Anleitung der Ueberschrift: »le retour à Londres« — ein Stückchen Programmmusik — ein freundliches, überbehagliches Werkchen, in welchem viel Grazie mit ein wenig Trivialität verschmolzen erscheinen. Ich citire, um doch wieder einmal eine Probe zu geben, das Thema des Rondo-Finale:



Als die Krone dieser ganzen Reihe ist aber die folgende, Hummel gewidmete »grosse Sonate« in D-moll (Op. 63) zu nennen. So wie sie auch äusserlich, 25 Seiten füllend, die umfangreichste ist, so scheint der Autor überhaupt in ihr seine ganze Kraft zusammengenommen zu haben und nach ihr müsste ein Spieler zuerst greifen, um ihn (von den Concerten abgesehen) von seiner glänzendsten Seite kennen zu lernen. Sie ist auch ein Werk, welches dem Spieler volle Gelegenheit bietet, reiche Kunst zu entwickeln. Schon die breit angelegte, herrliche, wie gewöhnlich bei Cramer aus dem Hauptmotive des Allegro sich entfaltende Einleitung des ersten Satzes fesselt in hohem Grade und dieser selbst, in seiner reichen, kunstvollen Ausführung hält, was die so gewichtig auftretende Introduction verspricht. Allerdings erinnert das Figurenspiel und das mittlere Cantilenen-Motiv merklich an Hummel's Art,*) als ob diesem nicht blos auf dem Titelblatte, sondern auch in dem Werke selbst eine Huldigung dargebracht werden sollte. Dagegen wird

*) Doch wird man auch an ein Motiv aus Beethoven's Liederkreis »An die entfernte Geliebte« ziemlich lebhaft erinnert.

man in Hummel's Werken schwerlich (wenn nicht etwa in seiner schönen vierhändigen As dur-Sonate) ein so grossartig, fast antik gedachtes, in reinen Linien sich bewegendes Adagio finden, wie das Fdur-Adagio dieser Sonate. Das höchst geistreiche, geniale Finale erinnert in seiner rastlosen Beweglichkeit an manchen Beethoven'schen Finalsatz, aber auch an C. M. v. Weber's bekanntes »Perpetuum mobile««, übertrifft aber dieses bei weitem an Feinheit und geistvollen harmonischen Combinationen. Von Virtuosen-Händen mit dem entsprechenden musikalischen Verständnisse, der erforderlichen Energie und Grazie vorgetragen, müsste dieses Stück eine in seiner Art unvergleichliche Wirkung hervorbringen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen für Pianoforte

mit und ohne Begleitung von Streich-instrumenten.

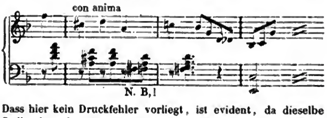
(Fortsetzung aus Nr. 7.)

Die clavierspielende Welt wird es uns Dank wissen, wenn wir uns beeilen, sie auf drei neue Clavierwerke von Stephen Heller aufmerksam zu machen. Hier zunächst die Titel:

»Deux Impromptus« Op. 129 [19]; »Variationen über ein Thema von L. van Beethoven« Op. 130 [20]; »Drei Ständchen« Op. 131 [21].

Man braucht nicht soweit zu gehen wie Fétis, der in Heller den wahren modernen »Clavierpoeten« erblickte und ihm den Rang weit über Chopin anwies — hatte doch dieser grundgelehrte Herr manche Ansichten, die bei dem Wege über den Rhein hinweg einen etwas wässerigen Charakter anzunehmen schienen (denn in Frankreichs Grenzen war sein Wort geraume Zeit heilig!) — aber das wird wohl von allen Kundigen zugestanden, dass unter den ausschliesslich fürs Clavier schreibenden Tonsetzern aller Zeiten Stephen Heller durch die Noblesse seiner Empfindung, durch die stets meisterhafte Behandlung der Form, am meisten aber durch die delicate, vom feinsten Tonsinn zeugende Verwerthung seines Instrumentes einen sehr hervorragenden Platz einnimmt. Und es geziemt sich gerade für unsere Zeit, die Leistungen dieses Componisten warm anzuerkennen, da er mit der Art seiner Vorzüge gar sehr vereinzelt dasteht. Die Erkenntniss: dass eine Claviercomposition ausser ihrem allgemeinen Gehalte auch die Eigenschaft der »Claviermässigkeit« besitzen soll, ist namentlich unter der jüngeren Generation unserer von Poesie und Phantasie triefenden »Tondichter« nicht eben sehr verbreitet. Die »Ideen«, die »Intentionen« treten bei ihnen meist in den Vordergrund; und der arme Clavierspieler muss da seine Glieder recken und strecken, um dem »ungewöhnlichen Gedankengang« gerecht zu werden — auf gut deutsch zu sagen: um die Riffe und Klippen eines ungeschickten Claviersatzes zu umschiffen.

Bei Heller's Stücken gesellt sich zu dem immer mehr oder weniger wachgerufenen rein musikalischen Behagen eine eigene Spielfreudigkeit; jeder leidlich wohlgeschulte Pianist vermag an seine Stücke heranzutreten; jeder »fühlt sich«, indem er sie spielt, da sie für den bescheidenen Grad von technischer Schwierigkeit so überaus lohnend sind. Die genannten neuen Arbeiten gehören nun in Bezug auf die »Mache« und »Dankbarkeit« ohne Zweifel zu Heller's gelungensten; sie sind mit der subtilsten Sorgfalt und Sauberkeit ausgeführt. In Bezug auf Frische und Originalität der Erfindung gehören sie unseres Dünkens nicht in die Kategorie der besten Hervorbringungen des achtbaren Künstlers; wenigstens wüssten wir keines der neuen Stücke an die Seite der köstlichen »Spaziergänge eines Einsamen« zu stellen. Auffallend ist an den neueren Werken das deutlichere Hervortreten eines gewissen französischen Elementes in Rhythmik und Harmonik. Wir wären in Verlegenheit, wenn wir dieses Element näher definiren sollten: es fühlt sich eben besser als es sich beschreibt; wie es schon so geht in musikalischen Dingen, dass die Wortsprache einem dabei oft den Dienst versagt. Aber man sehe diese »Ständchen« und »Impromptus« an, und man wird uns nachfühlen, was wir meinen. Noch ist uns als etwas Besonderes aufgestossen die Neigung des Componisten, in die Breite zu gehen; eine knappere Fassung wäre vorzüglich bei den »Impromptus« für die Wirkung von Vortheil gewesen. Letzteres Urtheil möchten wir übrigens mit Reserve ausgesprochen haben; die Entscheidung über »zu lang« oder »zu kurz« bei Tonwerken ist denn doch zu misslich, namentlich einem so feinfühligen Tondichter gegenüber. — Von den Impromptus ist das erstere (Molto vivace, F-moll, $^3/_4$-Takt) ein ausgesprochenes »Klangstück«; eine aus harmonischen Tönen gebildete Achtel-Triolen-Figur mit leicht hingeworfener, gleichsam skizzirter Melodie liefert das Hauptmaterial für den ganzen (10 Seiten langen) Satz. Es ist in den Gedanken wie in der Verarbeitung nichts Hervorstechendes; als Ganzes macht das Stück aber doch seine Wirkung. Ein harmonisches Curiosum befindet sich auf Seite 6 Takt 8 und später noch drei Mal in derselben Art, nämlich ein Dreiklang mit grosser und kleiner Terz, also ein leibhafter »Moll-dur-Dreiklang«. Ist das möglich? Man sehe:



Dass hier kein Druckfehler vorliegt, ist evident, da dieselbe Stelle viermal vorkommt; und dann sagt ja auch das Quadrat vor dem *f* in dem folgenden Secundaccorde deutlich genug, was der Componist mit seinem verwegenen Accorde will: *f* bleibt auf *f* liegen, *fis* schreitet nach *g* ————. Es mag Claviere geben, auf denen die Wirkung weniger unangenehm ist; auf meinem Bösendorfer'schen Flügel klingt dieser in sich selbst sich widersprechende Accord absolut unschön. — Mir sind bei diesem Passus allerhand harmonische Abenteuerlichkeiten aus Couperin's und Dom. Scarlatti's Werken eingefallen! —

Das zweite »Impromptu« (Allegro molto vivace, Cis-moll, $^2/_4$-Takt) ist in Erfindung und Arbeit dem ersten vorzuziehen. Der Hauptsatz, eine Art »Perpetuum mobile«, aus diesem Motive entwickelt:

ist sehr anmuthig und wunderbar handlich; und der zwei ganz verschiedene Gedanken verarbeitende Mittelsatz interessirt wieder durch manche feine Wendung, besonders auch in der Harmonik.

Die drei »Ständchen« Op. 131 sind, was den serenadenhaften Charakter anbelangt, prächtig getroffen. Das erste

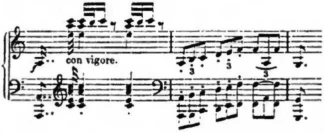
---

19) Deux Impromptus pour Piano dédiés à Madame B. Damcke par Stephen Heller. Op. 129. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12550.) Folio. 24 S. (F-moll, Cis-moll.) Pr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

20) Variationen für das Pianoforte über ein Thema von L. v. Beethoven. Von demselben. Op. 130. Ebendas. (12584.) Folio. 27 S. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

21) Ständchen für Pianoforte von demselben. Op. 131. Ebds. (12903.) Folio. 17 S. Pr. 1 Thlr.

(Andante con moto, As-dur, $^6/_8$-Takt) hat einen ungemein originellen Mittelsatz; man möchte glauben, das Thema desselben sei auf spanischem Boden gewachsen. Dagegen zeigt das zweite Ständchen (Lento con espressione, G-moll. $^6/_8$-Takt) ein schmerz- und sehnsuchterfülltes, unverkennbar slavisches Gesicht, während das dritte (Allegro, A-moll. $^3/_4$-Takt) in einem überaus biderben, urkräftigen Mittelsatze auf die »gute alte Zeit«, auf unsere Meister aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinweist. Der letztgenannte Gedanke mag hier Platz finden:



(Hier folgt derselbe Gang von *g* aus und dann noch einmal von *f*.) Es zeugt jedenfalls wiederum von dem feinen Geschmack des Componisten, dass er die drei Ständchen im Charakter so verschieden hielt; er hat dadurch ermöglicht, dass man sie alle hinter einander spielen kann, ohne irgendwie von dem lästigen Gefühle der Monotonie erfasst zu werden.

Mit einigem Unbehagen gehen wir an die Besprechung des dritten neuen Clavierwerkes von Stephen Heller: der »Variationen über ein Thema von L. van Beethoven«, und zwar nicht sowohl wegen der Variationen, als wegen des Themas; denn letzteres ist kein anderes als das gewisse in C-moll, über welches Beethoven bereits 32 (und was für Variationen!) gemacht hat. Wir konnten nicht umhin, uns zu fragen: Weshalb hat Heller gerade dieses Thema gewählt? War es nicht zu gewagt, sich eine Aufgabe zu stellen, die bereits gelöst — und von einem Beethoven gelöst ist? — Wohl hat die Claviertechnik seit dem Erscheinen des Beethoven'schen Variationenwerkes (1807) mannigfache, auch wohl einige sehr erspriessliche Bereicherungen erfahren; und es ist seit damals unzweifelhaft mancher ganz neue Ton in der Musik angeschlagen, manches eigenthümliche, specifisch moderne Ausdrucksmittel entdeckt worden. Es läge also nahe, anzunehmen, das St. Heller seine Variationen den älteren habe gegenüber stellen wollen, um gleichsam alle seit damals gewonnenen neuen künstlerischen Darstellungsmittel wohl verwendet in einem Kunstwerke niederzulegen. Und das wäre eine würdige, lohnende, freilich ungeheuer schwierige Aufgabe gewesen.

Herr Stephen Heller hat die Sache nicht so ernst genommen. Seine Variationen sind sauber gearbeitet, theilweise auch recht glücklich erfunden; sie klingen ohne Ausnahme sehr schön und spielen sich so zu sagen von selbst. Das sind gewiss nicht zu verachtende Vorzüge; nur schade, dass sie nicht genügen, ein mehr als vorübergehendes Interesse einzuflössen. Dazu fehlt es allzu sehr an einer tiefen Ausdeutung des im Thema latenten musikalischen Gehaltes, an urwüchsigen Motivgebilden, an interessanten, wahrhaft neuen Clavierfiguren und thematischen Entwicklungen. Das Aufgreifen allerlei Beethoven'scher Motive (aus Symphonien u. s. w.) und Verknüpfen derselben mit dem Hauptthema mag wohl Manchem interessant erscheinen, wesentlich erhöhen kann es den Werth der Arbeit nicht.

(Fortsetzung folgt.)

Musikbericht aus München.

St. Ende Januar. Wir würden Grund haben, uns ob unserer Verspätung vorerst zu entschuldigen, wenn wir lediglich aus Saumsal oder Laune den in Nr. 42 des vorigen Jahrganges dieser Blätter fallen gelassenen Faden unserer Nachrichten über das hiesige Musikleben erst jetzt wieder aufnähmen. Da wir es jedoch für zweckdienlicher und dem Leserkreise der Musikalischen Zeitung interessanter erachten, einen grösseren für sich abgegrenzten Zeitraum des hiesigen Musiklebens im Gesammtbilde zu überblicken, bei welchem wie für den reflectirenden und referirenden Darsteller, so für den fernerstehenden Beobachter das wirklich Bedeutende und Hervorragende auch erhabener und hellleuchtender als Anderes heraustritt, statt in gesonderten kleinen Umrissen und Conturen einzelne künstlerische Leistungen oder Persönlichkeiten zu betrachten, wobei das Vorzügliche leicht zu gering geschätzt, das Nebensächliche zu sehr hervorgehoben wird, so hoffen wir nicht ohne Erfolg auf Nachsicht rechnen zu dürfen. Aus demselben Grunde des besseren Ueberblickes über das Ganze ziehen wir auch vor, wieder die von uns früher gewählte systematische Darstellungsweise anzuwenden. Wir werden daher gruppenweise die Kammermusiksoiréen, die Concerte der kgl. Vocalkapelle und der musikalischen Akademie, dann die übrigen kleineren Productionen verschiedener Gattung und schliesslich die Leistungen der kgl. Hofbühne auf musikalischem Gebiete besprechen. Gern tragen wir in diesem Rahmen gleichwohl der chronologischen Folge möglichst Rechnung und beginnen sowohl desshalb, als wegen der dort gesteigerten Genüsse, mit den Kammermusiksoiréen.

I. Kammermusik.

Hans von Bülow eröffnete und schloss den Reigen unserer jüngst beendeten Concert-Saison, der er schon im Monat August v. J. durch Veranstaltung und Direction eines von uns nicht besuchten Concertes zum Besten des Richard Wagner-Vereins gewissermaassen vorgegriffen hatte.

Bülow gab uns am 8. und 18. October im Museums-Saale zwei jener bekannten Abende, bei denen er lediglich zu eigenen Vorträgen regelmässig eine beträchtliche Anzahl von Musikfreunden um sich zu versammeln pflegt. Bülow spielte in beiden Concerten *J. S. Bach's* chromatische Phantasie und Fuge, Präludium und Fuge in H-moll und die vierte der englischen Suiten, ferner Sonate von *Mozart* in F-dur, *Beethoven's* Esdur-Variationen Op. 35, dessen As dur-Sonate Op. 110. Leider wurden die Compositionen *Haydn's*, *Weber's*, *Schubert's* und *Schumann's* diesmal ganz mit Stillschweigen übergangen, wogegen wir eine Auswahl moderner Claviermusik von etwas ungleichem Werthe zu verzeichnen haben, deren beste Nummern *Chopin* in einem Scherzo, einem Impromptu und dreien Mazurken darbot, sowie ganz besonders *Johannes Brahms* in seinen Variationen über ein Thema von Händel, die eben so herrlich componirt wie gespielt, im Auditorium aussergewöhnlichen Beifall erzielten. Der Flügel wurde hier zu einem jedes Ausdrucks fähigen, jede Klangfarbe wiedergebenden Orchester, welcher Wirkung freilich der Componist durch originelle und kenntnissreiche Benutzung des modernen Instrumentes reichlich vorgearbeitet hat. Weniger wollten uns trotz glänzender Ausführung desselben Autors Ballade und Scherzo, eine Phantasie von *Gernsheim* Op. 27, H. v. Bülow gewidmet, und einige Pikanterien von *Raff* zusagen. Bülow, meinen wir, sollte nur Meisterwerke spielen, bei Leibe aber nicht — wenn auch, wie das Programm fast entschuldigend sagte: »auf Verlangen« — »Venezia e Napoli« von *Liszt*, wiewohl hierbei die staunenswertheste Technik ganz besonders zum Vorschein kam. Immerhin Vergnügen gewährten uns zwei Schubert-Walzer-

Paraphrasen von letzterem Componisten. — Bülow spielte wieder sämmtliche Nummern seiner Programme auswendig.

Als Priester der musikalischen Dreieinigkeit Haydn — Mozart — Beethoven, um deren Offenbarungen den Gläubigen zu verkünden, veranstalteten die Hofmusiker Joseph Walter, Brückner, Thoms und Müller drei Advent-Quartett-Soiréen, deren erste am 7. Nov. stattfand. Es wurden vorgeführt: das sogenannte Quinten-Quartett in D-moll von *J. Haydn*, dessen erster Satz so wunderbar über das Thema der ersten Geige *a-d*, *e-a* aufgebaut ist; das Es dur-Quartett von *Mozart*, das vierte der J. Haydn gewidmeten; endlich *Beethoven's* Emoll-Quartett Op. 59 II, das zweite der dem Fürsten Rassumowsky zugeeigneten aus jener Schaffensperiode des Meisters, wo er bereits in vollster Selbständigkeit sich bewegend dieser Musikform neue Bahnen anweist. Auffassung und Zusammenspiel standen auf gleicher Höhe; die technischen Vorzüge der Spieler sind bekannt und ist daher höchstens hervorzuheben, dass neben den Stützen des Quartetts, der ersten Violine und dem Violoncell, auch die Mittelstimmen und zwar in dem Werke Mozart's die Viola, in dem Beethoven's die zweite Violine, bei welcher an die Stelle des zur Zeit in Amerika concertirenden Benno Walter der sehr tüchtige Geiger Brückner eingetreten war, sich rühmlich hervorthaten. Mit Feinheit waren die Verbindungen der einzelnen Themen und die Uebergänge zwischen denselben behandelt, so dass jeder Satz plastisch und rund sich gestaltete. Nur bezüglich der Tempi glauben wir die alte Neigung zu einiger Uebereilung wahrgenommen zu haben, was insbesondere hinsichtlich der Menuette von *Haydn* und *Mozart* der Fall gewesen. Wenn hier allerdings der ursprüngliche Menuett-Schritt wie in *Mozart's* Don Juan am unrechten Platze wäre, so dürfte doch die Annäherung zum Scherzo eben so ferne zu halten sein. Auch hätte wohl der elegische Charakter des *Beethoven*'schen Quartetts im ersten und letzten Satze ein etwas gemässigteres Tempo beansprucht. Immerhin aber lässt sich über das Tempo eines Stückes streiten, und sind kleine Nüancirungen — und um diese handelt es sich hier — lediglich Geschmackssache. Als gerechtfertigt dürfte sich jedoch die Forderung genauer Redaction der Concert-Programme und ganz correcter Tempo-Angaben darstellen, indem z. B. Haydn's zweiter Satz nicht »Andante più allegretto«, sondern »Andantino più tosto allegretto« überschrieben ist.

Am zweiten Walter'schen Quartett-Abende (6. December) kamen — unter Hinzutritt des Hofmusikus Closner — das Quintett Op. 5 in C-dur von *Svendsen*, dann die Quartette Op. 127 in Es-dur von *Beethoven* und Op. 29 in A-moll von *Franz Schubert;* am dritten Abende (18. Dec.) — unter Mitwirkung des Hofmusikus Bennat — das Quintett Op. 163 in C-dur von *Fr. Schubert*, die Quartette Op. 18 VI in B-dur von *Beethoven* und Op. 9 in A-moll von *R. Volkmann* zur Aufführung. Von *Svendsen's* Quintett, der noch vor Kurzem Schüler des Leipziger Conservatoriums war, deutet der erste Satz bei manchen melodisch und harmonisch schönen Momenten immerhin auf eine »Sturm- und Drang-Periode«, während der zweite und dritte — Variationen und Finale — meisterhaft genannt werden dürfen. Op. 127 von *Beethoven* und Op. 29 von *Schubert* erinnern wir uns als von denselben Künstlern vorgeführt vor gar nicht langer Zeit besprochen zu haben. Einen überwältigenden Eindruck hinterliess das im Jahre 1828, dem letzten seines allzukurzen Daseins, von *Schubert* componirte Quintett. Das Werk spiegelt, wie kaum ein anderes, des Autors eigenste Persönlichkeit, sein innerstes Wesen wieder. Sein reiches Gemüth, den ihm eigenen Wechsel von Melancholie und Fröhlichkeit, die süsse Schwärmerei und die edle Urwüchsigkeit — wir finden sie alle in lebendigen Bildern. Auch seine Vorliebe für ungarische Nationalweisen giebt sich zu wiederholten Malen kund. Ganz besonders eindringlich ist die Klangwirkung: einzelne Stellen, vornehmlich Unisonos der beiden Celli sind von hinreissender Schönheit, das Adagio eben so zart als leidenschaftlich aufgeregt. Das Publikum spendete der trefflichen Aufführung nach jedem Satze reichsten Beifall. Das schon vor Jahren componirte, aber noch selten gehörte Quartett von *Volkmann*, im concertirenden Stile geschrieben, war geeignet, dieses bei uns etwas unterschätzten Tondichters reiche Begabung für lyrische Instrumentalmusik lebhaft vor Augen zu führen; eigenartiger und bedeutender Inhalt in klarer, wohlgefügter Form! Leider war in dieser Saison Vater Haydn von dem Walter'schen Quartett an zwei Abenden zum Stillschweigen verurtheilt.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

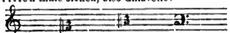
✱ **Aachen.** In dem 5. Abonnement-Concert kam ein grösseres Werk für Soli und Chor mit Orchester, nach Ludwig Tieck's allegorischem Festspiel »Der Aufzug der Romanze«, componirt von Professor Ernst Rudorff zur ersten Aufführung und zwar, nach dortigen Berichten, mit grossem Erfolge. Es werden ihm klare Verhältnisse seines Baues, verständige Behandlung der Singstimmen und namentlich geschickte Verwendung des Orchesters, sowie Adel des Ausdruckes nachgerühmt. Wir hoffen über dasselbe noch ein eingehenderes musikalisches Referat bringen zu können. Das Werk war in verhältnissmässig kurzer Zeit mit grossem Eifer durch Musikdirector Breunung einstudirt und wurde bei der ersten Aufführung vom Componisten selbst dirigirt. In demselben Concerte wirkte die jugendliche Pianistin, Fräul. Natalie Janotha mit und fand eine ausserordentlich enthusiastische Aufnahme. Sie trug *Beethoven's* Es dur-Concert, eine Novellette von *Schumann*, das venetianische Gondellied von *Mendelssohn*, das Hmoll-Scherzo von *Chopin* und auf stürmisches Verlangen als Zugabe den Emoll-Walzer von *Chopin* vor. *Raff's* Symphonie »Im Walde« und *Mozart's* Ouvertüre zu »Figaro« waren die übrigen Bestandtheile des Concertes.

✱ **Berlin.** [Montag den 27. Januar 1873. Geistliches Concert des königl. Domchors.] (Schluss.) Es bleibt noch ein Satz von *J. Haydn* zu erwähnen übrig, *»Non nobis Domine«*, welcher vom Domchor mit Orgelbegleitung gesungen wurde. Allerdings ist Haydn's Musik durchaus auf Begleitung berechnet. Aber gerade ein Chor, der ohne Begleitung zu singen gewohnt ist, hat besondere Schwierigkeiten zu überwinden, wenn er plötzlich in das Joch der temperirten Scala gespannt wird*), und sollte lieber gänzlich davon abstehen, zumal es doch immer einem Herabsteigen in eine niedrigere Sphäre gleicht; denn was ist die Begleitung, abgesehen von dem Nebenzwecke der reicheren Ausschmückung, weichen sie in weiterer Entwicklung verfolgt, im Grunde Anderes, als eine Eselsbrücke für die Singestimmen? Ausserdem schien dem Referenten das Haydn'sche Offertorium kein besonders interessantes Werk zu sein. Endlos sind die wenigen Worte ausgesponnen, ohne doch weder recht prägnante Gedanken, noch besonders anmuthige Melodien zu bringen. Augenscheinlich ist es eine Gelegenheitsarbeit Haydn's ohne tieferen Werth, als den einer flüssigen Factur zu besitzen. — Schliesslich ist wiederum der Organist der jüdischen Synagoge, Herr Schwantzer, namhaft zu machen, welcher ausser den Begleitungen eine Phantasie von *Kiel* auf der Orgel vortrug. Referent weiss nicht, lag es an der Composition des berühmten Contrapunktisten selbst oder an einer ungeschickten Registrirung: die schon oft erwähnten Schattenseiten der Dom-Orgel traten bei dieser Phantasie besonders stark hervor, so dass der Eindruck derselben kein besonders günstiger war. In den Arien vermisste Referent insbesondere eine offene achtfüssige Stimme im Pedal. Nichts ist widerwärtiger als ein unbestimmter Grundbass. Ausserdem hätten auch die Ritornelle besonders in der Messias-Arie weit stärker genommen werden müssen. Der Charakter der letzteren Arie ging durch die gleichmässige weichliche Färbung in eine wenig angemessene Sentimentalität über, der die Sängerin durch ihr schon erwähntes Hinüberziehen noch Vorschub leistete. Hoffen wir, dass das nächste Concert des kgl. Domchors denselben wiederum auf demjenigen Wege zeige, welchen er mit dem vorletzten Concert schien einschlagen zu wollen. Noch einmal sei es gesagt: die Schule, die Grundlage und der sichere Boden, auf dem der Domchor stehen muss, darf kein anderer als die Blüthezeit des mehrstimmigen (unbegleiteten) Gesanges sein, die

*) Vergl. darüber die jüngst erschienene Schrift von H. Bellermann: Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie. Berlin 1873, bei Julius Springer. S. 64, § 80.

Zeit des 15. und 16. und zum Theil auch des 17. Jahrhunderts. Gewiss, es sind auch in der Folgezeit noch manche vortreffliche Compositionen für den Acapella-Gesang geschaffen worden, Compositionen, in denen der Mangel reiner Formschönheit durch andere Vorzüge ersetzt wird; gewiss ist es auch löblich, der heutigen Zeit Gelegenheit zu geben, mit ihrem Schaffen sich hören zu lassen. Aber hier sollte unumstösslich der Grundsatz festgehalten werden, dass nur Compositionen solcher lebender Musiker zum Vortrage kommen, in welchen wenigstens das Bestreben sich kund giebt, jenen Gesetzen, welche die mehrstimmige Gesangsmusik, insbesondere der unbegleitete Gesang verlangt, gerecht zu werden. Wenn aber statt dessen von neueren Werken nur solche gebracht werden, die auf rein instrumentalem Boden stehen, zum Theil sogar die gesanglichen Regeln absichtlich — Liszt's Stück ermangelte nicht der absichtlichen offenbaren Quinten — mit Füssen treten, so ist dagegen Einspruch zu erheben. Es giebt auch in neuester Zeit noch eine Anzahl Musiker, insbesondere wenn wir die jüngste Vergangenheit mit hinzurechnen, in deren Compositionen sich jenes rühmliche Streben zeigt, aber gerade sie werden auffallend vernachlässigt. Wenn Mendelssohn, Nicolai, Neithardt, E. Naumann u. A. nicht mehr beliebt werden, warum bringt denn keins der Domchor-Concerte eins der herrlichen Stücke Eduard Greil's, des Meisters, der sicherlich einst zu den bedeutendsten Musikern nicht blos unserer heutigen Zeit allein gerechnet werden wird. Auch von seinen oder Mendelssohn's Schülern haben Manche gleichsam ein Anrecht auf den Domchor. Alle diese verdienten es wahrlich mehr, wie Liszt oder Volkmann, auf dem Programme der Domchorconcerte zu erscheinen. Hoffen wir von der Zukunft, dass auch einst diese Wünsche des Referenten in Erfüllung gehen mögen. *R. S.*

Berichtigung. In voriger Nummer Sp. 153, dem Notensystem, ist ein Druckfehler leider stehen geblieben; der dritte Schlüssel muss auf der dritten Linie stehen, also Chiavette:



✱ **Halle.** Am 5. Febr. gab Herr Dr. Hans von Bülow ein Concert, dessen erste Hälfte nur Werke von *J. S. Bach* (Chromatische Phantasie und Fuge, Suite F-dur, Nr. 4 der englischen Suiten, Präludium und Fuge für Orgel in H-moll und A-moll [Liszt]) und dessen zweite Hälfte Werke von *Beethoven* aufwies (Sonate Op. 31 Nr. 3, Adagio con Variazioni Op. 34, Rondo a capriccio Op. 129, und Sonata appassionata Op. 57). — Die Soirée der Sing-Akademie am 17. Febr. brachte Chöre und Lieder von *Bach*, *Franz*, *Hauptmann*, *Schumann* und *Brahms*, ferner eine Sonate für Violine und Clavier in A-moll von *E. F. Richter* und Concert für die Violine in D-moll von *Spohr* (2. und 3. Satz). Die Solisten waren Herr Knoop und Dir. Voretzsch.

✱ **Heidelberg.** Das neue Jahr brachte uns zwei Concerte des Instrumentalvereins und ein Concert des kaiserl. russischen Kammervirtuosen Wilhelmj im Stadttheater. Dem Künstler ging ein grosser Ruf voraus, d. h. Reclame, der er jedoch keineswegs gerecht wurde. Denn Wilhelmj besitzt weder Schönheit und Reinheit der Tonbildung, noch vollkommene Beherrschung der technischen Schwierigkeiten auf der Violine; von einer tief poetischen, edlen Auffassung der Compositionen ist bei ihm gar nichts zu finden. Derselbe weiss nur das grosse Publikum durch eine gewisse raffinirte Sinnlichkeit im Ausdruck zu betäuben, durch Effecthascherei, hinter der sich das Nichtvermögen verbergen soll. Wilhelmj verdient überhaupt nicht den Namen eines Künstlers in edlem Sinne, sondern eher eines solchen, welcher sich in Jahrmarktsbuden producirt und den grossen Haufen belustigt. Er trug auch hier, wie fast überall, das Abendlied von *Schumann*, ein Concert von *Paganini* und ein Notturno von *Chopin* für Violine bearbeitet vor. — Das Programm des dritten Abonnementconcertes unter Leitung des Musikdirector Boch enthielt: Adur-Symphonie von *Mendelssohn*, Ouvertüre zu Anakreon von *Cherubini*, Lieder von *Schumann* und *Anton Rubinstein*, gesungen von Herrn Hofopernsänger Aug. Harlacher aus Karlsruhe, Concert in A-moll von *R. Schumann* für Clavier und Orchester, Solostücke von *Schumann*, *Mendelssohn* und *Chopin*, gespielt von Fräul. Brandes aus Schwerin. Besondere Erwähnung verdient das Spiel von Frl. Brandes, einer jugendlichen Künstlerin, die frisch und kühn dem hohen Ziele der Meisterschaft entgegenstrebt. Maassvoll und sicher beherrschte sie die Technik, überaus bestimmt und geistvoll erfasste sie die Eigenthümlichkeit der grundverschiedenen Compositionen, die sie zum Vortrage erwählt hatte, wie es nur möglich ist unter dem unmittelbaren Einflusse künstlerischer Inspiration. Die Natur hat sie zur Künstlerin geschaffen und ihr Lehrer, Kapellmeister Aloys Schmidt in Schwerin, wusste das reiche Talent vorzüglich zu entwickeln. — Im vierten Abonnementconcert erschien als Novität hier die fünfte Orchestersuite in C-moll von *Franz Lachner* und die Musik zu »Preciosa« für Orchester und gemischten Chor von *C. M. v. Weber* mit verbindendem Texte von Gisbert v. Vinke. Es war dies die erste Leistung des gemischten Chores, welcher demnächst die Aufführung von *Mendelssohn's* »Elias« folgen soll. So reizvoll und originell Weber's Preciosamusik auf der Bühne erscheint, so wunderlich wirkt sie im Concertsaale und gereichen solche Aufführungen ihr nur zum Schaden. Die Cmoll-Suite von *Franz Lachner* hat nicht die Frische der ersten Versuche Lachner's in dieser Form, einzelne Motive klingen zu sehr an die bekannten früheren Menuett- und Scherzosätze an. Meisterhaft ist jedoch die Behandlung der Instrumentation und überrascht auch das »Finale« durch das originelle Thema der Fuge, das in den Bässen zuerst eintritt und sehr kunstreich und frei verarbeitet ist mit gewaltiger Kraft und Steigerung.

✱ **Paris.** »Die galanten Rendezvous« (les rendez-vous galants) nennt sich eine einactige Operette von Ferdinand Langlé, Musik von Mme. *de Sainte-Croix*, welche kürzlich im Pariser Athenée-Theater aufgeführt wurde. Das Sujet erinnert an die Intriguen der ersten komischen Opern; es ist drollig amüsant, obwohl ein wenig veraltet. »Was die Musik betrifft, sagt der Referent der »Patrie«, in diesem Augenblicke namentlich, wo man ganz einfach davon spricht, die italienische Musik auf immer zu verbannen, unter dem Vorwande, dass sie das Unrecht begangen, uns Werke jener Geschmacksverderber zu geben, welche sich Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi etc. nennen und dass sie die »Zukunftsmusik« an ihrem Aufschwunge hindert, so hat man finden müssen, dass die Componistin sich zu sehr von der Rossini'schen Schule inspiriren liess. Nun, ich, der ich die Ouvertüre und den Marsch aus »Tannhäuser« sehr liebe, gleichwie viele Stellen des »Lohengrin«, ziehe es in Sachen der Nachahmung immerhin vor, dass man Rossini imitire, als Richard Wagner. Der deutsche Meister geht noch an (le maître allemand passe encore), sein Nachahmer nicht. Sie thun übrigens Alles was sie können, dass wir ihren Hohenpriester als Steckenpferd betrachten und das wird ihnen gelingen.«

✱ Gestorben: Zu Genf am 15. Febr. der Pianist und Componist Carl Bovy, bekannt als Componist unter dem Pseudonym Lysberg (geb. 1821 zu Genf). Ausführlichere biographische Notizen findet man in dem Nekrolog, den »La Patrie de Genève« Nr. 41, 1873, 18. Février, dem Componisten widmete.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

Englische Literatur.

Banister. — Music. By H. C. Banister, Professor of Harmony and Composition at the Royal Academy of Music. 5 s. Deighton, Bell & Co. Cambridge, and Bell & Daldy, London.

Haweis. — Music and Morals. By the Rev. H. R. Haweis. Second Ed. Post 8vo. 12 s. London, Strahan & Co. 56 Ludgate Hill.

Leslie. — An Elementary Manual of Music. By Henry Leslie, Author of the Oratorios »Immanuel« and »Judith« & c. Second Ed. 1 s. Cassell, Petter & Gaspin, Ludgate Hill, London, Paris and New-York.

Italienische Literatur.

Breggi (Paolo). Serie degli spettacoli rappresentati al Teatro Regio di Torino dal 1688 al presente. In 8°. pag. 82. Torino 1872. tip. G. Derossi. L. 0, 80.

Casamorata (L. F.) Il R. Istituto musicale fiorentino. Origini, storia, ordinamento. In 8°. pag. 28. Firenze, tip. Civelli.

Coppola, R. — Trattato di istrumentazione per banda del maestro R. Coppola ad uso dei maestri di bande civiche e militari già pubblicato nel Giornale il Pirata. Dispensa 1ª. Torino 1872. Tip. e lit. C. Perrin. In 4°.

Mattareas, V. Lezioni di armonia musicale dettate per rendere facile e spedito lo studio di tale scienza. In 8°. pag. 44. Milano, P. De Giorgi e C. L. 4,00.

Piacenza (Cav. P.). Cenni sulla fabbrica d'istrumenti musicali di Giuseppe Pelitti in Milano. In 8°. pag. 62. Acqui 1872, tip. Borghi.

Aus Wien geht uns vor Schluss des Blattes die Trauerkunde zu, dass am 7. März, Vormittags 10¼ Uhr, unser geschätzter Mitarbeiter, Herr **Franz Pyllemann,** Professor der Theorie an der Horak'schen Clavierschule daselbst, seinen schweren Leiden erlegen ist.

Ehre seinem Andenken!

ANZEIGER.

[55]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Klavierwerke. Herausgegeben von C. Reinecke. Sechster Band. Roth cartonnirt. 2 Thlr.
Barth, R., Op. 1. **5 Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.
Nr. 1. **Brief an Liebchen.** Sieh Brieflein dort.
- 2. **Wandern und Singen.** Das Bächlein, wenn es wallet.
- 3. **Jagdlied.** Durch schwankende Wipfel.
- 4. **Wiegenlied.** Schlaf ein, schlaf ein.
- 5. **Klage.** Warum soll ich denn nicht schauen.
—— Op. 2. **Deutsche Walzer** für das Pfte. zu 4 Händen. 1 Thlr.
Curschmann, Fr., 2 Terzette mit Pianofortebegleitung. Nr. 1. Blumengruss. (Op. 22.) Nr. 2. Das Veilchen. (Op. 27.) Partitur und Stimmen. 22½ Ngr.
David, Ferd., Op. 45. **Zur Violinschule.** 18 Etuden mit Benutzung der höheren Lagen und Begleitung einer zweiten Violine. Heft 1 und 2 à 1 Thlr.
Emmerich, R., Op. 40. **Frau Mette.** Ballade von H. Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 17½ Ngr.
Herr Peter und Bender sassen beim Wein.
Fitzenhagen, W., Op. 4. **Zweites Concert** (fantastique) für Violoncell mit Begleitung des Orchesters. 2 Thlr. 22½ Ngr.
—— **Dasselbe** mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Förster, A., Op. 6. **Ball-Masken.** Humoristische Character-Skizzen für das Pianoforte. 20 Ngr.
Hansen, H., Unsre Bruderschaft. Bundeslied für seine jungen Freunde, gedichtet von Professor Dr. v. Zezschwitz. Für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. 7½ Ngr.
Holstein, F. v., Op. 30. **Der Erbe von Morley.** Oper in drei Akten. Partitur. 20 Thlr.
Kleffel, A., Op. 18. **6 Lieder** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
Nr. 1. Es fuhr ein Fischer wohl über den See.
- 2. **Frühling ist's.** Frühling lässt sein blaues Band.
- 3. **Morgenlied.** Wer schlägt so rasch an die Fenster.
- 4. **Frühlingslied.** Wenn der Frühling auf die Berge steigt.
- 5. **Swanhilde.** Es hatt' ein Graf ein Töchterlein.
- 6. **Abendlied.** Die Sonne brannte heiss am Tage.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begl. des Pfte. Ausgabe für eine tiefere Stimme.
Nr. 21. **Kreutzer, C., Ruhethal,** aus Op. 64. 1. Nr. 6. 5 Ngr.
- 22. **Lang, Jos., Lüftchen,** ihr plaudert, aus Op. 15. Nr. 4. 5 Ngr.
- 23. **Lenz, C., Heimathlied,** aus Op. 29 Nr. 1. 7½ Ngr.
- 24. —— **König Konradin im Gefängnisse,** aus Op. 30. Nr. 3. 7½ Ngr.
- 25. **Löwe, C., Der heilige Franziskus,** aus Op. 75. Nr. 3. 5 Ngr.
- 26. **Marschner, H., Ueberraschung,** aus Op. 107. Nr. 5. 5 Ngr.
- 27. —— **Der wandernde Willie,** aus Op. 107. Nr. 7. 5 Ngr.
- 28. **Mendelssohn Bartholdy, F., Keine von der Erde Schönen,** Deutsch und englisch. 7½ Ngr.
- 29. —— **Schlafloser Augen Leuchte,** trüber Stern. 5 Ngr.
- 30. **Meyerbeer, G., Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,** aus den 3 deutschen Liedern Nr. 1. 5 Ngr.
Machts, C., Op. 28. **Carneval-Erinnerungen.** Maskenbilder. Leichte Klavier-Stücke. Heft 1 und 2 à 15 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 65. **6 Sonaten** für die Orgel. Neue Ausgabe. Quer-Octav. Roth cart. 1 Thlr. 15 Ngr.
Merkel, G., Op. 60. **3 Charakterstücke** f. Vcell. u. Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.
—— Op. 61. **Aquarellen.** Vier kleine Tonbilder f. das Pfte. 25 Ngr.
—— Op. 62. **Barcarole.** Salonstück für das Pianoforte. 12½ Ngr.
Mozart, W. A., Ausgewählte Lieder. 8. Neue Ausgabe. Roth cartonnirt. 15 Ngr.
Neustedt, Ch., Op. 105. **Oberon** de Weber. Fantaisie brillante pour Piano. 22½ Ngr.
—— Op. 109. **Sylvana** de Weber. Fantaisie brillante pour Piano. 17½ Ngr.
—— **Menuet sentimental** pour Piano. 15 Ngr.
Rheinberger, Jos., Op. 59. **Zum Abschied.** Studie für das Pianoforte. 17½ Ngr.
Rollfuss, B., Op. 18. **2 Polonaisen** für das Pianoforte. Heft 1 und 2 à 20 Ngr.
Rubinstein, A., Op. 17. **Trois Quatuors** pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Partition et parties séparées. Nouvelle Edition revue par l'Auteur. Nr. 1. 3 Thlr. Nr. 2. 2 Thlr. 20 Ngr. Nr. 3. 3 Thlr.
Sachs, M. E., Op. 4. **Idylle** in drei Tonbildern f. das Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 5. **Trauermarsch** für das Pianoforte. 15 Ngr.
Schumann, R., Op. 38. **Symphonie** für grosses Orchester. Klavierauszug zu 4 Händen. Neue Ausgabe. 2 Thlr. 10 Ngr.
Verzeichniss, thematisches, im Druck erschienener Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy. Neue vervollständigte Ausgabe. 8. 2 Thlr. 20 Ngr.
Weber, C. M. v., Op. 81. **Les Adieux.** Gmoll. Für das Pianoforte. Neue revidirte Ausgabe. 9 Ngr.

[56] Verlag von *E. W. Fritzsch* in Leipzig.

DUO
(in A moll)
für zwei Claviere
von
Jos. Rheinberger.
Op. 15. 2 Thlr. 15 Ngr.

[57] **Richard Wagner's**
Meistersinger von Nürnberg.
Eine kritische Studie
mit vielen Notenbeispielen
von
Otto Reinsdorf,
Rédacteur der »Tonhalle« in Leipzig.
Pr. 15 Sgr.
Verlag von A. H. Payne in Leipzig.
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, auch direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, wogegen sofort Franco-Zusendung unter Kreuzband erfolgt. [368

[58] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SALAMIS
Siegesgesang der Griechen
von Hermann Lingg
für
Männerchor und Orchester
componirt von
Friedr. Gernsheim.
Op. 10.

Partitur	1 Thlr. 25 Ngr.
Clavier-Auszug und Chorstimmen .	1 - 25 -
Chorstimmen einzeln . . . . à	— - 3¾ -

Orchesterstimmen sind von mir in Abschrift zu beziehen.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 19. März 1873. **Nr. 12.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. V. Accidentien und musica ficta (Fortsetzung). — Repertorium für ältere und neuere Tonkunst. III. Field, Cramer und Tomaschek (Fortsetzung: 2. J. B. Cramer). — Die erste Aufführung des Händel'schen »Saul« in Wien. — Musikbericht aus München (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

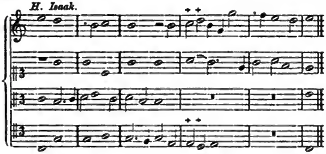
V.

Accidentien und musica ficta.

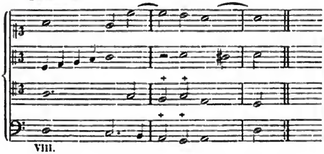
(Fortsetzung.)

Die nachfolgenden Beispiele beweisen direct die Unzulässigkeit der Vergrösserung der Sexte auf gutem Takttheile vor der Octave auf schlechtem.

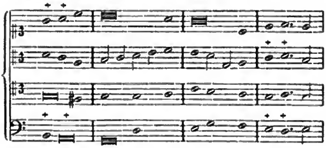
H. Isaak.

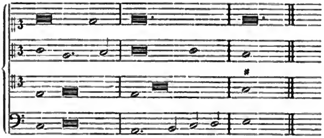


Palestrina.

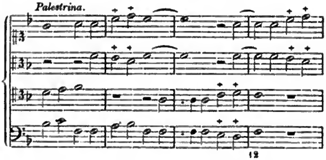


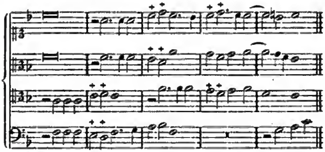
Palestrina.





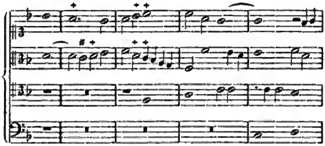
Palestrina.

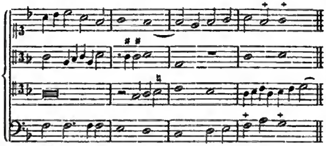




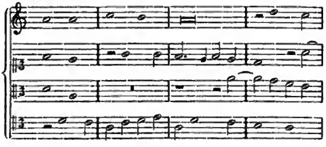
das erste aus der Motette H. Isaak's *Ave sanctissima Maria*, das zweite und dritte aus der Messe Palestrina's *Salutis humanae sator* und zwar im *Sanctus* und *Osanna*, das letzte aus dessen Messe *Aeterna Christi munera* im *Gloria*. Jedenfalls dürfte diese Regel gar nicht angewendet werden in folgenden beiden Beispielen:

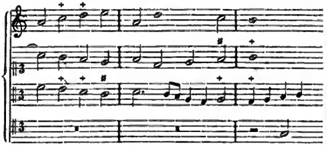
Palestrina.





Palestrina.

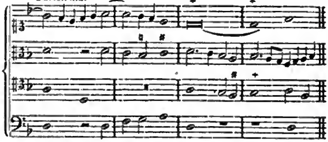




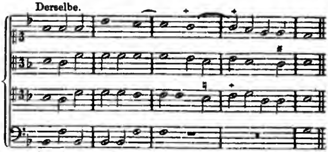
In dem ersten aus der Motette *Sicut cervus desiderat* würde die unharmonische Relation durch das *f* im Tenor und das *c* im Sopran des dritten und durch das *f* im Bass des letzten Taktes die Erhöhung der Sexte zuerst im Alt, dann im Sopran unmöglich machen. Im zweiten Takte findet sich eine kleine Sexte vor der Quinte des Alts gegen das liegenbleibende *a* des Soprans. Im zweiten Beispiele aus der Motette *Magnus sanctus Paulus* würde die Erhöhung der Sexte auf der zweiten Note des Soprans im fünften Takte der Imitation wegen nicht passend sein. Wohl aber ist die Erhöhung der Sexte im sechsten Takte des Alts gegen den Tenor vor der Octave im Anfange des siebenten Taktes gerechtfertigt. Hier findet sich auch ein Fall der kleinen Terz vor dem Einklange von der letzten Note des Tenors im fünften Takte zur ersten des sechsten Taktes, wenn gleich im Alt der correspondirende Einklang fehlt, oder im Sopran nach der kleinen Decime die Octave. Das Ohr hört aber die fehlende Note mit, daher hätten wir kein Bedenken, die Regel, für welche wir unten noch Belege beibringen werden, eintreten zu lassen.

Nun folgen einige Beispiele der kleinen Sexte vor der liegenbleibenden Quinte.

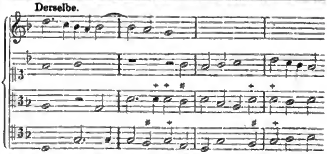
Palestrina.



Derselbe.



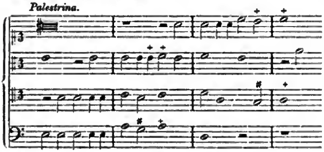
Derselbe.



Das erste und zweite aus der Motette *Ave Maria gratia plena*, das dritte aus der Motette *O rex gloriae*. Im ersten macht gegen das im Sopran liegenbleibende *d* der Tenor vom dritten zum vierten Takte den Gang der zu verkleinernden Sexte zur Quinte. In demselben Beispiele findet sich auch und zwar im zweiten Takte der Fall der kleinen Terz vor dem Einklange zwischen Sopran und Alt. Um diese gewinnen zu können, muss in letzterer Stimme das vorhergehende *b* in *h* verwandelt werden. Es stört hierbei

nicht, dass hierdurch im gleichen Fortschritt mit dem Bass die sonst unangenehme Folge zweier grossen Terzen im gleichen Stufengange erzeugt wird. Im zweiten Beispiele macht der Tenor wieder vom dritten zum vierten Takte gegen das *g* im Sopran die Sexte klein. Im dritten Beispiele endlich geschieht dasselbe durch den Bass zweimal, im zweiten und im dritten zum vierten Takte gegen den jedesmal auf *d* liegenbleibenden Tenor.

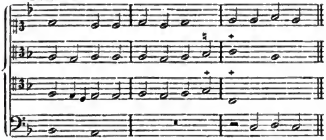
Palestrina.



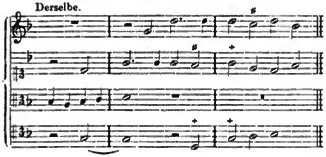
In diesem, der Motette *Super flumina Babylon* entnommenen Satze macht der Bass im zweiten Takte eine kleine Sexte vor der Quinte im Alt, welcher indess der Semiton *f* vorgeschoben ist, gerechtfertigt durch die mehrmals in den anderen Stimmen wiederholte Figur. Auch findet sich am Schlusse des dritten Taktes im Tenor eine kleine Decime vor der, aber nicht vorhandenen, sondern nur empfundenen Octave.

Die grosse Terz steht in Gegenbewegung vor der Octave:

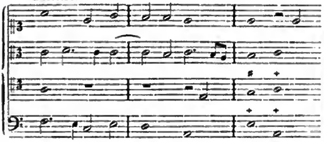
Palestrina.



Derselbe.



Derselbe.

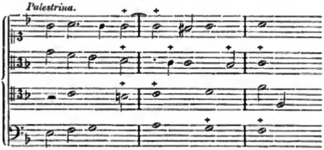


In dem ersten Beispiele aus der Motette *Ave Maria gratia plena* schreitet der Alt am Schlusse des zweiten Taktes gegen den Tenor von der grossen Terz zur Octave im dritten Takte. Im zweiten aus der Motette *O rex gloriae* macht der Alt das Gleiche gegen den Bass und hier zwar in dem seltenen Falle der gleichen Bewegung, und im dritten aus der Motette *Super flumina Babylon* concurriren die beiden letzten Regeln, nämlich im Tenor gegen den Sopran die kleine Sexte vor der Quinte und gegen den Bass die grosse Terz vor der Octave.

Die kleine Terz vor der Quinte in Gegenbewegung

zur Vermeidung unharmonischer Relation:

Palestrina.



aus der Messe *Aeterna Christi munera*. Die Form der Stimmführung im Alt könnte verleiten eine Cadenz mit *h* anzunehmen; der Triton, der dadurch gegen den Bass entstehen würde, beweist, dass die Regel der kleinen Terz vor der Quinte aufrecht erhalten bleiben muss. Dagegen erscheinen hier wieder im ersten zum zweiten Takte zwischen Sopran und Tenor die kleine Sexte vor der Quinte und zwischen Alt und Tenor die kleine Terz vor dem Einklange.

(Fortsetzung folgt.)

Repertorium für ältere und neuere Tonkunst.

III. Field, Cramer und Tomaschek.

2. J. B. Cramer.

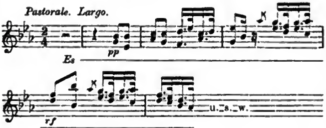
(Fortsetzung.)

Noch liegen mir drei, nicht mit Opuszahlen bezeichnete Sonaten vor: eine (Horace Beckfort gewidmete) »Nouvelle sonate« in Es-dur, eine zweite in Es-dur, welche einer Gräfin Adelaide de Toerring gewidmet ist, und eine dritte zweisätzige in B-dur. Jene beiden Sonaten reihen sich den Arbeiten mittlerer Qualität an (nur rangiren die Variationen, welche das Finale der zweitgenannten bilden, zu den schlechtesten) und zeigen den Autor von keiner neuen Seite. Die dritte ist nur durch die ganz absonderliche Ueberschrift: »la Parodie« auffallend, welche der Autor beigefügt hat und zu welcher wir auf dem Titelblatte erläuternd bemerkt finden: »Dieses Stück stellt die Parodie einer von einem anderen berühmten Meister componirten Sonate vor.« Welcher »andere berühmte Meister« hier aber eigentlich gemeint sei, wird man aus der ziemlich geringfügigen, durch keine hervorstechende Eigenheit sich charakterisirenden Composition selbst schwerlich errathen. Sie gleicht im Stil auf ein Haar anderen (untergoordneten) Compositionen des Autors und könnte so ganz wohl als eine Parodie seiner selbst aufgefasst werden, welches aber schwerlich seine Absicht gewesen sein wird.

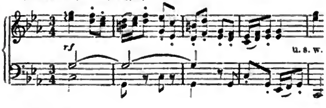
Es erübrigt noch einen Blick zu werfen auf die sehr zahlreichen kleineren Compositionen Cramer's. Sie dürften wohl an hundert Hefte füllen, oder darüber, denn etwa 50 verwahrt deren das Wiener Musikvereinsarchiv, und sollte das Verhältniss

ein ähnliches sein, wie bei den Sonaten, so dürfte man wohl auf die Existenz von vielleicht ein paar Hundert solcher — Flugblätter schliessen. Ich sage nicht unabsichtlich »Flughlätter«, denn, nach der von mir eingesehenen Sammlung (mehr als 30 Hefte) zu schliessen, erscheinen dieselben im Allgemeinen und der grossen Mehrzahl nach wohl als solche in bequemer Eile aus dem Aermel und der Feder geschüttelte Blättchen — als Unterhaltungsmusik für pianistische Dilettanten. Dass man die verdächtige Gattung »Divertissement« so zahlreich unter ihnen vertreten findet, deutet schon äusserlich darauf hin. Es sind indessen diese Divertissements mehrentheils, wie überhaupt die grosse Mehrzahl dieser kleineren Compositionen ohne Opusnummern erschienen, aus welchem Umstande man allenfalls schliessen könnte, dass Cramer selbst sie nicht als eigentliche Opera anerkannte (obgleich gerade einige der geringfügigsten doch mit solchen Opusnummern versehen sind). Aber auch hier ist es nicht unlohnend, die einzelnen recht schmackhaften Körner aus der vielen Spreu auszulesen, und wer nicht mit dem »behaglichen« Genre in der Musik überhaupt auf gespanntem Fusse steht und sich von einfachen, anspruchslos leichten Gebilden nicht gleich gelangweilt fühlt, wird auch manche dieser Stücke, auch von köstlichen Einzelheiten abgesehen, nicht ungern einmal von Anfang bis zu Ende hören. Es fällt auf, dass den meisten dieser Divertissements wie auch den folgenden Rondos sehr hübsche Themen zu Grunde liegen, die aber dann nur zu häufig in sehr wässeriger, dem gebildeten Musiker, der auch vom »heiteren« Genre Geist und Charakter verlangt, unerträglicher Weise durchgeführt werden. Ich vermuthe, dass die Mehrzahl jener melodischen Erfindungen Volksliedern und Tänzen entnommen sind, welche Cramer dann mit seinen, wie gesagt, mitunter sehr geschmacklosen Verbrämungen mehr verunziert als geziert dem damaligen — Salonpublikum präsentirte. So findet man denn also in diesen Divertissements sehr häufig die hübschesten, feinsten, ansprechendsten — für sich allein der Aufbewahrung werthen — (auffallend oft auf einen basso continuo gegründeten) Motive mit sehr schwachen, künstlerisch werthlosen Ausführungen vermengt. Ich gebe von jenen nachstehend einige Proben:

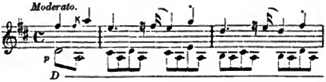
Pastorale. Largo.

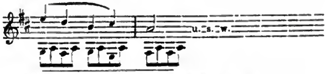


Andantino con moto assai.

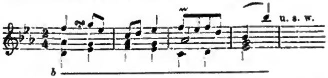


Moderato.





Dasselbe, was ich von den Divertissements bemerkte, gilt auch so ziemlich von den Rondos, deren ich ein »Dutzend« übersehe, unter welchen eines in Es-dur ausgezeichnet zu werden verdient, welches sich aus dem sehr hübschen Motive:



entwickelt und auch in der Durchführung ansprechend erscheint. In die Collection der Rondos haben sich auch zwei Stücke verirrt, welche eigentlich nicht dahin gehören, nämlich eine sehr geistreiche Toccata in G-dur, welche wir auch — Concertspielern empfehlen möchten (für Dilettanten ist sie nicht geschrieben) und eine von einem interessanten (»les jours passés« überschriebenen) Capriccio eingeleitete vierstimmige Fuge. Sonst erscheint unter den übrigen, ohne Opuszahl edirten Stücken, nur noch ein kleines sehr schönes »Adagio maestoso« in D-dur (in Wiener Verlage bei Artaria erschienen) bemerkenswerth.

Mit Opuszahlen versehen finde ich nur vor ein Capriccio über Themen Mozart'scher Opern, als Op. 64 — ganz unbeachtenswerth —, dann unter dem Titel »Immortelles« eine »Fantaisie pathétique et caractéristique«, dem Andenken der Malibran gewidmet, in G-moll als Op. 87 — mit Ausnahme des geschmacklosen Schluss-Allegro nicht ganz unfein — ein Capriccio »Les Adieux de Baden« Op. 83 — sehr unbedeutend, — ferner einen Trauermarsch in Es-moll (Op. 98), veranlasst durch den Tod des Herzogs von Orleans (1842), ganz respectabel, jedoch durch keine hervorstechende Eigenschaft ausgezeichnet, endlich als das bei weitem Werthvollste noch zwei Hefte Divertissements als Op. 55, Clavierspielern als geistreiche, anmuthige Studien sehr zu empfehlen. Besonders ist ein kleines, elegisches, fast an Schumann erinnerndes Stück in F-moll im zweiten dieser (mit dem Prädicate Dolce ed Utile versehenen, auch bei Artaria erschienenen) Hefte als eine wahre kleine Perle zu bezeichnen. Ich kann wenigstens bezeugen, dass dieses Stück sowohl, wie eines der vorerwähnten Rondos, da ich sie selbst einmal in einem Concerte zu spielen das Vergnügen hatte, geradezu, wie man zu sagen pflegt, »Sensation« erregten. Ebenso war man auch von der C moll-Sonate (Op. 6 Nr. 2) allgemein überrascht, besonders eben in Anbetracht des weit verbreiteten Glaubens, dass Cramer entweder überhaupt nichts Anderes geschrieben als seine bekannten Etüden oder dass doch seine anderen Opera nicht mehr des Hinsehens und Hinhörens werth wären. Diesem Glauben aber entgegen zu treten und auf die Belege für meine entgegengesetzte Behauptung hinzudeuten — also eine Art künstlerischer Ehrenrettung und (wenigstens ideeller) Rehabilitation war ein Hauptzweck dieser Zeilen.

Nachdem ich dieser Aufgabe genügt zu haben glaube, so weit es durch literarische Mittheilung und in beschränktem Raume geschehen kann (die wahren Beweise sind nur durch Autopsie zu erlangen), gehe ich noch zur Beleuchtung des dritten der vergessenen und verschollenen, der gleichen Periode angehörigen Meister über.

(Fortsetzung folgt.)

Die erste Aufführung des Händel'schen „Saul" in Wien.

(S. Weiss.)

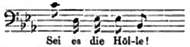
Ein künstlerischer Festtag! Donnerstag, den 28. Februar, erklang dem Wiener Publikum Händel's gewaltiges Saul-Oratorium zum Erstenmale. Unglaublich: Im Jahre 1738 geschaffen und im Jahre 1873 Novität! Frei nach Shakespeare möchte man ausrufen: »Es gieht Musikverhältnisse zwischen Himmel und Erde, von welchen unsere Schulweisheit sich nichts träumen lässt.« Ja wohl — sich nichts träumen lässt! Doch klagen wir nicht; danken wir vielmehr Johannes Brahms, dass er uns das überaus herrliche Werk in so würdiger Weise vorführte. Die Aufführung — war sie auch von Schwächen nicht ganz frei — hatte ihren vollgültigen Antheil an dem durchgreifenden Erfolge des Werkes und — setzen wir hinzu — des Publikums, welches mit begeisterter Theilnahme den Händel'schen Tonweisen lauschte, von Anfang bis zu Ende.

Die Mitwirkenden zu nennen: es waren die Damen Gomperz-Bettelheim und Dustmann; die Herren Walter, Scaria, Pirk, Maass und Bibel; ausserdem: Chor und Orchester des Singvereines.

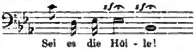
Frau Gomperz-Bettelheim ist im Besitze eines Mezzo-Soprans, der zu den edelsten, volltönendsten zählt, die man zu hören Gelegenheit hat. Und dieses Material steht im Dienste einer durchaus künstlerisch angelegten Natur. Die Zuversicht, mit der die Frau Alles erfasst; die Sicherheit, mit der ihr Alles, was sie will, gelingt; das technische Geschick der ganzen Ausführung: es thut wohl. Und das musikalisch eindringende Verständniss, das Poetische ihrer Auffassung: es thut nicht minder wohl. Als Höhepunkt ihrer Leistung ist wohl die Arie David's zu bezeichnen: »O Herr, dein Lohn füllt mich mit Glück«. Hier paarte sich zu schönster Vereinigung keusche Innigkeit der Empfindung mit künstlerisch wohlerwogenem Ausdruck. Es war ein voller Moment! — Je rückhaltsloser wir nun solche Vorzüge anerkennen, desto mehr treibt es uns, der Künstlerin zwei Fehler vorzuhalten, welche den klaren Eindruck ihres Vortrages zuweilen trüben. Einmal: ihre Art, diesen und jenen tiefen Ton zu unmässiger Kraft zu drücken und zu pressen. Zum andern: das Hinüberschleifen der vorletzten Note zur letzten eines Musikstückes, wohl gar einer einzelnen Phrase. Beide Ausdrucksmittel haben mit der Schönheit nichts zu thun und sind verwerfliche Concessionen an den Geschmack — vielmehr an die Geschmacklosigkeit der Menge. Wahre Künstlerschaft bedarf solcher Mittel nicht, um durchzudringen.

Frau Bettelheim würdig zur Seite stand Herr Walter. Eine Eigenschaft vor Allem besitzt er, die ihn merklich vor vielen seiner Opern-Collegen auszeichnet: er kann singen. Was diese Eigenschaft beim Sänger überhaupt, beim Oratoriensänger insbesondere zu bedeuten hat, weiss Jedermann. Kein Wunder also, wenn Herr Walter mit seinem wohllautenden, weichen Organe die Partie des Jonathan zu schöner Wirkung brachte. Die kräftigen und pathetischen Stellen freilich gelangen ihm minder als die zarten und rührenden; doch wer wird es einem lyrischen Tenor übel nehmen wollen, dass er nicht Heldentenor ist? Aber eines, eines möchte man Herrn Walter beinahe übel nehmen: ich meine sein Recitativ. Bedenke er nur: Die eigentliche Tonbildung tritt hier zurück, und die Bildung der Sprachlaute erhält die Oberhand; die Vocale müssen geringer, die Consonanten gewichtiger hervortreten; die einzelnen Töne werden weniger verbunden, mehr auseinander gehalten; die Vocalisation unterordnet sich der Articulation; kurz: das Recitativ muss declamirt, es darf nicht gesungen werden.

Eine treffliche Leistung als Saul bot Herr Scaria aus Dresden. Die Klangschönheit und intensive Kraft seines Organes, vereint mit manchen Vorzügen einer guten Schule, befähigen Herrn Scaria zum Oratoriensänger ganz entschieden. Seine Intonation, seine Aussprache, seine Phrasirung sind vorzüglich. Entgegen zu arbeiten hat er der manchmal sich kund gebenden Neigung die Töne in schwerfälliger, breitgeschlagener Manier zu bilden; ebenso hat er sich vor Effectfermaten und unzeitiger Kraftentwicklung in Acht zu nehmen. Er sei hier nur an die Stelle erinnert:



welche er so hören liess:



Im Uebrigen hat Herr Scaria seine Partie gut gesungen; und er hätte sie zweifelsohne noch besser durchgeführt, wenn sie seiner Stimmlage vollkommen angemessen, wenn sie wirklich tiefe Bass-Partie wäre. Das ist sie nun aber — in der herrschenden Stimmung wenigstens — nicht. Ihr Umfang umfasst vorwiegend die Decime von gross *h* bis eingestrichen *d* — ist also baritonal. Dies auch die Ursache, warum Herr Scaria, in der Arie: »Die Schlang' im Busen aufgenährt«, das rasche Tempo nicht recht bewältigen, die Coloraturen nicht flüssig genug herausbringen konnte.

Was soll man aber zur Michal Frau Dustmann's sagen? Das unschuldsvolle, reine Kind wurde unter ihren Händen eine ganz gewöhnliche Coulissenjungfrau. Schmachtende Portamenti und weinerliches Aechzen; sehnsüchtige Athemstösse und nervöser Ueberschwang; pointirte Schönheitspflästerchen und theatralische Effect-Schminke, und dies alles mit ausgesungener Stimme, schlechter Intonation, falscher Athemvertheilung — — es war eine unerquickliche Leistung! Hat man Frau Wilt für diese Aufführung durchaus nicht gewinnen können?

Die Herren Pirk und Maass (Hexe, Amalekiter; Doeg und Samuel) entledigten sich ihrer Aufgabe auf das Zufriedenstellendste. Herrn Bibel, dem tüchtigen Organisten gebührt ebenfalls uneingeschränktes Lob. Das Orchester begleitete — bis auf einige zu selbständige Kraftaccente — in discreter Weise; besondere Erwähnung verdient die stimmungsvolle Wiedergabe des erhabenen Trauermarsches.

Mit den Streichungen, die Brahms vornahm, kann man sich zufrieden geben.*) Er liess die Nummern: 1, 11, 12, 14, 15, 16, 31, 38, 39, 40, 55, 56, 73 wegfallen, folgte also im Ganzen den Rathschlägen Chrysander's. (Siehe »Händel« Bd. III S. 55.) Das schwere Uebergewicht der Arien, gegenüber den mehrstimmigen Sologesängen wurde dadurch, dem Gesammteindrucke zuliebe, nach Möglichkeit verringert. Derselbe war denn auch ein ausserordentlicher. Das Publikum zeigte einmal wieder so recht, welch gesunder Kern in ihm steckt, wie sehr es befähigt ist das Höchste und Beste in sich aufzunehmen, wenn man ihm nur in richtiger Weise entgegenkommt.

Und nun der Chor. Mit einer Lust und Liebe sang er, dass es eine Freude war zu hören. Exacte Einsätze, gesättigte Tonfülle, rhythmische Entschiedenheit, überhaupt frisches, sicheres Zugreifen sind ihm nachzusagen. Es ging Alles wie an der Schnur. Wünschenswerth wäre nur gewesen ein schöneres Piano, ein besseres An- und Abschwellen einzelner Töne oder ganzer Tonreihen. Hierin ist, insbesondere beim Männerchor, noch Vieles nachzuholen. Denn ohne diese Fähigkeit ist es mit

*) Selbstverständlich wurde die Ausgabe der Händel-Gesellschaft der Wiener Aufführung zu Grunde gelegt; welch letztere, nebenher gesagt, im grossen Musikvereinssaale Abends um 7 Uhr stattfand und drei volle Stunden währte.

der Schattirung, mit dem Nüanciren so viel als nichts. Und für den A capella-Gesang — eine den Wienern beinahe unbekannte Kunst, deren sorgsame Pflege wir von Brahms auf das Bestimmteste erwarten — für den A capella-Gesang ist das Studium des Piano und des Tonschwellens geradezu Fundament; Fundament der Schönheit sowohl, als der Reinheit. Also: Gründliche Uebung des Piano, Crescendo und Decrescendo!

Zweierlei sei noch erwähnt:

Erstens. Die Anfangsnummer des zweiten Actes wäre um einen Gedanken langsamer zu nehmen, als geschehen. Der Chor würde dem Ausrufe: »Weiche! Weiche!« — (von welchem der Händel-Biograph so schön sagt: »Die drohende Stimme scheint wie in verschiedenen Himmelsräumen zu erschallen«) — diesem Ausrufe würde er alsdann, wie allem Uebrigen, noch weit mehr Nachdruck geben können. Auch wäre, meiner Meinung nach, die Wirkung des grandiosen Basso ostinato eine eindringlichere; abgesehen davon, dass derselbe mehr mit gezogenem, tonverbindendem Striche hätte gespielt werden sollen, als mit scharf markirendem, welcher die Töne von einander sondert.

Zweitens. Wegen des Duetts Nr. 49 hat Frau Dustmann Herrn Brahms Abbitte zu thun. Sein Tempo des Vorspieles wurde von ihr gänzlich ignorirt, und nach dem 12-taktigen Allegretto gab sie ein Andante-Tempo auf eigene Faust zum Besten; ein Tempo, in welchem Frau Bettelheim ihr nothgedrungen folgen musste, und welches dem ganzen Duett seine Anmuth, seinen zarten Schwung raubte. —

Wir sind zu Ende und können hier nicht umhin, noch des Mannes dankbar zu gedenken, der dem deutschen Volke Händel wiedergegeben — Friedrich Chrysander.

Wien, den 6. März 1873.

Ein Nachwort. Soeben kommen mir die »Recensionen« (Jahrg. 1859) zur Hand. Hier wird die Welt, bei Gelegenheit einer Besprechung des Hiller'schen »Saul« von Seiten Selmar Bagge's des Folgenden belehrt: »Wir haben gegen diese sonst gefährliche Wahl eines von dem grossen Oratorienmeister schon bearbeiteten Stoffes um so weniger einzuwenden, als der Händel'sche Saul zu dessen schwächeren Werken gehört und in unserer Zeit kaum mehr befriedigen kann.« (Nr. 13, S. 205.)

Nun — das Wiener Publikum hat dieses Todesurtheil nicht vollstreckt. Und im Grunde genommen: wem gilt es auch? Händel's »Saul« oder Bagge's Geschmack? — Wahrlich, wer hier nicht warm wird, wo Alles von Kraft und Wohllaut strotzt; wer hier nicht mit Entzücken hineinschaut in den klaren, reinen Spiegel echter Kunstgestaltung; wem hier nicht inne wird die Macht und Hoheit, die Grösse und die Gewalt, die unermesslich tiefe Seele Meister Händel's: der thäte besser daran, sein Lebtag im Sumpfe unendlicher Melodien herumzuwaten; dort, dort ist sein Platz!

Musikbericht aus München.

I. Kammermusik.

(Fortsetzung.)

Kaum hatte Walter mit Genossen seine Abende begonnen, so erfreute uns auch — gegen Mitte November — das Becker'sche soi-disant Florentiner-Quartett wieder mit einem kurzen Besuche und führte dadurch den indirecten Beweis, dass sich allgemach bei dem grösseren Theile des hiesigen Publikums der musikalische Geschmack verbessert, und das Verständniss gehoben hat. Herzlich und begeistert war die Aufnahme und vermehrt gegen das Vorjahr der Besuch des »Becker'schen Quartetts«, dessen deutscher Ruf nun doch so fest begründet sein dürfte, dass es der etwas nach Reclame riechenden Bezeichnung »Florentiner« und dessen Chef des französischen »Jean« wohl entrathen könnte. Dasselbe spielte in der ersten Soirée die Quartette in C-moll Op. 18 IV. von *Beethoven*, in Es-dur Op. 12 von *Mendelssohn* und in F-dur Op. 41 I. von *Schumann*, im zweiten jene in F-dur Op. 59 I. von *Beethoven*, Op. posthumum von *Fr. Schubert* in D-moll und Variationen über die Cdur-Tonleiter von *Vincenz Lachner*.

Weitere sehr annehmbare Streichquartett-Genüsse boten uns auch an drei Abenden — 9. Nov., 4. und 27. Dec. — durchflochten mit gern gehörten anderweitigen musikalischen Zugaben die verbündeten Hofmusiker Venzl, Lehner, Hieber und Werner.

Den ersten Abend eröffnete *Beethoven's* Quartett Op. 18 I. in F-dur in klarem, tiefempfundenem und feinnüancirtem Vortrage, der sich insbesondere in dem nach des Componisten eigener Angabe die Grabesscene aus »Romeo und Julie« zum Vorwurfe habenden Adagio zu hoher Weise erhob. Zu wünschen blieben hin und wieder vollkommen präcise Einsätze und genaue Rhythmik. Die Bühnensängerin en vogue Fräulein Meysenheim spendete vier Lieder von *Schubert, Beethoven* und *Haydn*, ohne durch ihre allzu dramatische Auffassung völlig zu befriedigen. Reinen Genuss gewährte dagegen das Larghetto aus einer Sonate für Flöte und Harfe von *L. Spohr*, vorgetragen von den Hofmusikern Tillmetz und Tombo; leider wurden uns die übrigen Sätze dieses anziehenden Werkes vorenthalten. Die Perle des Abends war unstreitig das Divertimento für Streichquartett, Bass und Hörner in D-dur von *Mozart*, ein Werk voll Anmuth und Grazie, so überreich an Melodie, so reizend an Klangwirkung und dabei von so edler Einfachheit wie wenige Compositionen. Wiewohl fast 100 Jahre alt strahlt aus demselben Mozart's Geist in ewig junger Schönheit! Dasselbe wurde aber auch von den Concertgebern und den Herren Strauss, Pötsch und Sigler mit Wärme und Hingebung meisterhaft gespielt.

Das zweite Concert von Venzl und Genossen begann mit *Beethoven's* Quartett Op. 18 II. in G-dur; entsprechende Auffassung, richtige Vertheilung von Licht und Schatten verdienten alles Lob; gleichwohl erschienen manche Partien etwas unruhig und übereilt. Als eine sehr gelungene Aufführung ist dagegen die des leidenschaftlich erregten G moll-Quintetts von *Mozart* zu verzeichnen, eines Werkes reich an Ausdruck des bittersten Schmerzes, der tiefsten Sehnsucht und endlich der hellsten Freude. Zwischen diesen Hauptwerken gab die Bühnen-Sängerin Frl. Schefsky in anerkennenswerther Weise mehrere Lieder von *Schumann* und *Schubert* zum Besten und spielte die Pianistin Fräul. Herbeck mit technischer Virtuosität und Sicherheit zwei kleinere Stücke von *Kirchner*, jedoch mit nicht ganz zureichender Kraft, die Wanderer-Phantasie Op. 15 in C-dur von *Fr. Schubert*, in deren Vortrag der Componist bekanntlich selbst einmal stecken blieb und in die Worte ausbrach: »Das Zeug soll der Teufel spielen!«

Der dritte Kammermusik-Abend wurde in gediegenem Zusammenspiele mit dem hier schon oft gehörten Es dur-Quartett von *Cherubini* eröffnet. Ein noch unbekanntes sehr anziehendes Musikstück war ein Concerto grosso von *G. Haendel* für zwei Violinen und Violoncell mit kleinem Orchester. Besonders wärmer, feiner und schwungvoller Wiedergabe erfreute sich *Rob. Schumann's* Clavier-Quartett Op. 47, durch Herrn Depross. Ueber Alles hervorragend waren drei schottische Lieder mit Trio-Begleitung von *Beethoven* und zwei Gesänge von *Lachner* und *Mendelssohn* mit Harfe, gesungen von unserer Kammersängerin Frau Diez, über deren Stimme Schmelz die Zeit keine Gewalt zu haben scheint.

In Mitten des Carnevals, als die Tanzlust sich des hiesigen Unterhaltung heischenden Publikums bereits fast ausschliessend bemächtigt hatte, erschien mit zwei Begleitern, dem Violinisten

Concertmeister Singer aus Stuttgart und dem Cellisten Cossmann aus Moskau, Hans v. Bülow, um am 22. und 24. Januar vor einer ungemein zahlreichen und höchst empfänglichen Zuhörerschaft Trios, Duos und Solos für Clavier etc. vorzutragen. Den Grundstock der beiden Programme bildete selbstverständlich *Beethoven*. Die allbekannten Trios Op. 70 I. in D-dur und Op. 97 in B-dur erschienen vermöge der in Auffassung und Zusammenspiel vollendeten Ausführung in ganz neuem Lichte. Trefflich war die Steigerung im Adagio des ersten, und die erhabene Ruhe, die über dem Eingangssatze des zweiten lag. Die innigen Gesangsthemen und brillanten Figuren von *Mendelssohn's* Trio in D-moll Op. 49 leuchteten in zauberischem Lichte. Ein Trio des Zukünftlers *H. v. Bronsart*, an dessen Stelle wir gern Mozart, Haydn oder Schubert gehört hätten, verlangte gerade Bülow's hingebenden, schwärmerischen Vortrag, sah jedoch, etwa das Scherzo ausgenommen, all zu buntscheckig aus, als dass wir es für ein solides Kunstwerk gelten lassen könnten. Die beiden Streichinstrumentalisten zeigten ihre Vorzüge am klarsten in den von ihnen gespielten Sonaten. Singer hatte *Tartini's* Teufels-Sonate erwählt und spielte mit warmem gesangvollen Tone und vollem Verständnisse; nur der Teufelstriller wollte nicht recht gelingen. Cossmann brachte *Beethoven's* schmeichelnd liebliche Sonate Op. 69 in A-dur und eine solche von *Boccherini*, letztere kräftig, ernst und mit ungeschminkter Natürlichkeit. Um diesen Abenden die möglichste Mannigfaltigkeit zu gewähren, producirte Bülow die Sonaten von *Beethoven* Op. 31 II. in D-moll und Op. 14 von *R. Schumann*.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Edinburg.** Am 13., 14. und 15. Febr. wurde zu Edinburg ein dreitägiges Musikfest unter der Direction des um die dortigen Musikzustände äusserst verdienstvollen Professors H. S. Oakeley abgehalten. Dasselbe legte ein rühmliches Zeugniss von den Fortschritten ab, welche die Musik in Schottland macht. Den Hauptbestandtheil der Programme bildeten Werke deutscher Meister, unter denen viele zum erstenmal in Schottland zur Aufführung kamen. Wir haben es dem Verdienste des genannten Professors zuzuschreiben, dass sich die deutschen Meisterwerke dort allmälig einbürgern. Für heute können wir nur die Programme mittheilen. Erster Tag: Introduction, Pastorale, Menuett und Marsch von *Reid*, Ouvertüre zu »Oberon« von *Weber*, Serenade aus »Euryanthe« von *Weber* (gesungen vom Tenoristen William Castle; sein erstes Auftreten in Schottland), Concert für Pianoforte Nr. 1 von *Chopin* (vorgetragen von Ch. Halle), Aria aus »Don Juan« von *Mozart* (Mdlle. Nita Gaëtano, erstes Auftreten in Schottland; das obligate Violoncello — Vieuxtemps), Symphonie Nr. 4 von *Beethoven* (zum erstenmal mit vollem Orchester daselbst), Melusinen-Ouvertüre von *Mendelssohn* (ebenso), Aria von *Donizetti* (Mdlle. Gaëtano), Concert für zwei Violinen und Orchester von *J. S. Bach* (Madame Norman Neruda und Herr Straus; zum erstenmal in Schottland), Arie aus Cosi fan tutte von *Mozart* (Castle), Pianoforte-Solos von *Heller* und *Wagner-Liszt* (Spinnerlied) (Halle), Ouvertüre zu »König Stephan« von *Beethoven* (zum erstenmal). — Zweiter Tag: Ouvertüre zu »Ruy Blas« von *Mendelssohn*, Recitativ und Aria »Per pietà« aus »Così fan tutte« von *Mozart* (Mdlle. Nita Gaëtano), Concert Nr. 5 in Es-dur für Pianoforte von *Beethoven* (Ch. Halle), Romanze aus »Faust« von *Gounod* (W. Castle), Symphonie in G (Adagio, Allegro, Largo, Menuett, Allegro con spirito) von *Haydn*, Ouvertüre zu »Coriolan« von *Beethoven*, Recitativ und Aria (»Di tanti palpiti«) von *Rossini* (Mdlle. Gaëtano), Andante aus der Symphonie »Weihe der Töne« von *Spohr*, Serenade von *Molique* (Castle), Pianoforte-Solo (Valse Caprice) von *Schubert-Liszt* (Halle), Ouvertüre zum »Beherrscher der Geister« von *Weber*. — Dritter Tag: Ouvertüre zu »Euryanthe« von *Weber*, Arie aus der »Schöpfung« von *Haydn* (Castle), Concert für Pianoforte in D-moll von *Mozart* (Halle), Arie von *Halévy* (Gaëtano), Symphonie Nr. 1 in B von *Schumann* (zum erstenmal), Ouvertüre zu »Rosamunde« von *Schubert* (zum erstenmal), Aria aus »Anna Bolena« von *Donizetti* (Mlle. Gaëtano), Scherzo aus der 9. Symphonie von *Beethoven*, Arie von *Mariani* (Castle), Pianoforte-Solos von *Bach* (Sarabande in E-moll, Gavotte in G), von *Weber* (Perpetuum mobile) (Halle), Ouvertüre zu »Belagerung von Corinth« von *Rossini*.

* **Frankfurt a. M.** Die »Didaskalia« vom 19. Febr. enthält den 34. Jahresbericht des Verwaltungs-Ausschusses der Mozart-Stiftung, die Wirksamkeit der Stiftung im Rechnungsjahre 1871/72 betreffend; in demselben wurde dem Capitalvermögen ein Zuwachs von 3649 fl. 52 kr. zu Theil, so dass der jetzige Capitalbestand 66,943 fl. 49 kr. beträgt. Der derzeitige Stipendiat ist Arnold Krug aus Hamburg, welcher in Berlin unter Herrn Professor Friedr. Kiel's Leitung Compositionen-Studien obliegt.

* **Weimar**, im März 1873. Auch wir hatten ein Ullman-Concert (ein von Miska Hauser projectirtes kam nicht zu Stande) und die Pollinische italienische Operngesellschaft in unseren Mauern, resp. Sälen. Das Programm des ersteren konnte ein sehr reichhaltiges, wenn auch nicht durchweg classisches heissen. Da die Leistungen der betreffenden Herren und Damen genugsam bekannt sind, so halten wir uns der Mühe überhoben, sie des Näheren zu besprechen. — Die Italiener producirten sich bei doppelten Eintrittspreisen in *Donizetti's* »Don Pasquale«. — Eine durchaus untadelhafte Ausführung erfuhr das vierte Abonnement-Concert der Hofkapelle in den Orchesterstücken sowohl, als in den Soli. Zu den ersteren gehörten *Beethoven's* Leonoren-Ouvertüre Nr. 1, *Rheinberger's* »Kapuzinerpredigt« — ein hübsches, munteres und launiges Stücklein, wenn man sich auch den Kapuziner Schiller's erst hinzudenken muss — und *Schumann's* Esdur-Symphonie. — Einen vorzüglichen Genuss boten Prof. Cossmann's, den wir einst den Unseren nennen durften, Leistungen in einem, an sich nicht besonders hervorstechenden, aber gut instrumentirten Concert für Cello von *Eckert* und in *Schubert's* »Du bist die Ruh'«, einem Nocturno von *Chopin* und »Papillon« von *Popper*, beide letzteren blos Salon-Nippsächelchen. Er versteht's wie einer, den Geist des Instruments aus seiner Resonanz heraufzubeschwören. So erfreute er das Publikum ingleichen in *Rossini's* »Tell« durch den aus Gefälligkeit übernommenen Vortrag der Cello-Soli der Ouvertüre und des dritten Acts. — Eine freundliche Erscheinung war Frau Borchers als plötzlich eingetretener Gast in der Partie der Isabella in »Robert«. Ihre Stimme ist nicht stark, aber angenehm, wie denn auch ihre Coloratur leicht und ungezwungen dahinfliesst. Neu einstudirt zeigte sich *Halévy's* »Blitz« wieder, vielleicht sein bestes Werk. — Eigenthümlichen Charakters gab sich ein neuliches Concert des »Orchestervereines«; es bildete dasselbe eine Spohr-Feier, von des Meisters Schüler Kömpel pietätsvoll veranstaltet, und brachte lediglich Sachen dieses Componisten. Dass Spohr vorzugsweise an Mozart sich herangebildet hat, an ihm, dem ewigen Muster des Wahren und Schönen, den freilich unsere Zukunftsmusiker in der Regel als einen längst überwundenen Standpunkt betrachten, ist nicht sein geringstes Verdienst. Zur Ausführung von seinen Werken gelangten: Ouvertüre zur Oper »Faust«; Blumenduett aus »Jessonda«, von zwei Fräuleins Kotzenberg, Eleven der Frau v. Milde, recht anmuthig und gefühlvoll gesungen; Adagio aus dem 7. Violinconcert, welchem Kömpel durch sein warmempfundenes Spiel beredtesten Ausdruck gab, und »Die Weihe der Töne«. Das diesmal verstärkte Orchester löste seine namentlich in der Symphonie nicht leichte Aufgabe in anerkennenswerther Weise. Voraus ging dem Ganzen ein Vortrag des Herrn Gottschalg: »Aus dem Leben Spohr's«, der eine ansprechende Charakteristik des äusseren Lebensganges des Meisters in kurzen, klaren Zügen lieferte. Als Zeichen dankbarer Anerkennung der treuen Mühewaltung, womit Concertmeister Kömpel sich der Leitung des erfreulich emporgeblühten Orchestervereines bisher unterzogen hat, überreichte das Vorstandsmitglied des letzteren, Herr Oelwein, dem trefflichen Künstler mit eben so herzlichen als sinnigen Worten einen von den Angehörigen des Vereines ihm verehrten werthvollen, sauber gearbeiteten Taktirstab mit einem Lorbeerkranze. — Dass zwischen den kurz hinter einander dreimal dagewesenen Donizetti wieder einmal *Méhul's* »Joseph« fiel, fanden wir ganz in der Ordnung. Warum auch sollten diese Italiener nebst den deutschen Herren Neuromantikern uns unser classisches Brod nehmen dürfen?

* Gestorben: Zu Wien am Montag den 3. März um 4 Uhr Nachmittags nach mehrwöchentlichem Leiden im 76. Lebensjahre Leopold Edler von Sonnleithner, Dr. jur., Advocat, Ritter des Ordens der eisernen Krone 3. Cl., Director der österreich. Sparkasse etc., Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates und der Musikvereine von Innsbruck und Salzburg u. s. w.

Zu Neapel am 15. Febr. der Componist Pietro Palma.

Zu London der Componist John Ellerton (geb. 1807).

Zu Paris der musikalische Kritiker des Journals »La France« Hippolyte Prevost im Alter von 65 Jahren.

Berichtigung. In Nr. 10 Sp. 157 Zeile 28 v. o. ist zu lesen: »eines Flügels von Ehrbar« (Wiener Fabrik) und nicht Erard.

ANZEIGER.

[59]

Nova Nr. 1.

Ed. Bote & G. Bock,

Hof-Musikhandlung II. MM. des Königs und der Königin und Sr. K. Hoh. des Prinzen Albrecht von Preussen.

I. Orchester.

	Rt.	Sgr.
Gung'l, J. Trianon-Polka. Op. 259 und **Conradi, A.** Im Boudoir. Polka. Op. 123. (Sammlg. Heft 129.)	2	5
—— Gruss an Stockholm. Marsch. Op. 260 und **Saro, H.** Das erste Veilchen. Op. 81. Polka-Mazurka. (Sammlg. Heft 130.)	2	10
—— Daheim! Walzer. Op. 262. (Sammlg. 132.)	3	7½
Lecocq, Ch. Gabrielen-Walzer aus der Operette »Hundert Jungfrauen«. Instrumentirt von **Josef Gung'l**, (Sammlung Heft 129.)	2	25
Wagner, Fr. Im Bivuac. Polka. Op. 76 und **Walther, C.** Mitrailleusen-Galopp. Op. 42. (Sammlung Heft 123.)	2	10

II. Instrumentalmusik.

	Rt.	Sgr.
Dorn, Henri. Op. 106. Bagatelle. Pensée fugitive pour deux Violons, Alto et Violoncelle	—	15
Ries, François. Nocturne et Saltarello pour Violon avec accomp. de Piano. Op. 19, Nr. 1	—	15
—— Op. 19, Nr. 2	1	5
Rüfer, Ph. Op. 16. Sonate für die Orgel	1	7½
Terschack, A. Drei russische Volkslieder für Flöte mit Begleitung des Pianoforte. Op. 110. Nr. 1. Der rothe Sarafan	—	20
—— Nr. 2. Das Dreigespann	—	15
—— Nr. 3. Die Nachtigall	—	15

III. Pianoforte à 4ms. und à 2ms.

	Rt.	Sgr.
Conradi, August. Op. 129. Ein Liebesbrief. Romance	—	10
Ganz, Wilhelm. Op. 17. La Vivacité. Polka de Concert. Arrangement für Pfte. zu 4ms.	—	22½
Hause, Carl. Op. 73. La Grazia. Morceau de Salon	—	15
Kleinmichel, Richard. Sieben Fantasie-Bilder für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 13. Heft I und II à 1 Thlr.	2	—
Krigar, Hermann. Op. 31. Ein Gedenkblatt	—	10
Lange, Gustav. Blätter im Winde. Op. 138. Heft 1—4 à 10 Sgr.	1	10
—— Kleine Welt. Neun kleine Tonbilder aus dem Kinderleben. Op. 139. Heft 1—3 à 12½ Sgr.	1	7½
—— Op. 150. Mein Himmel (Lied von Franz Abt)	—	12½
—— Op. 151. Irrlichter. Fantasie-Mazurka	—	15
—— Op. 152. Nordisches Lied. Melodie	—	12½
—— Op. 176. Valse d'après des motifs de l'opéra-bouffe »Les cent vierges«	—	20
Lecocq, Charles. Hundert Jungfrauen. Operette. Potpourri	—	15
Lorberg, Paul. Concert-Galopp	—	15
Robert, Louis. Der Marquis von Cartonnage. Komische Oper. Potpourri	—	15
Scholtz, Herrmann. Op. 25. Acht Minnelieder	1	—
Taubert, Wilhelm. Macbeth. Potpourri	—	15
Vierling, Georg. Op. 11. Sonate	1	15

IV. Tänze und Märsche à 4ms. und à 2ms.

	Rt.	Sgr.
Alfred, Prinz von Grossbritannien, Herzog von Edinburg. Galathea. Walzer	—	20
Goldschmidt, Georg. Der Sedaner-Marsch	—	5
Gung'l, Josef. Op. 262. Daheim! Walzer für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt	—	20
—— Op. 266. Marietta-Polka	—	7½
—— Op. 267. Lilli-Polka-Mazurka	—	7½
—— Op. 268. Leipziger Lerchen. Walzer für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt	—	20
—— Op. 270. Die Flensburgerin. Polka-Mazurka	—	10
Kéler-Béla. Op. 91. Oestreich-Ungarn. Walzer	—	15
—— Op. 92. Eine Liebesgabe. Polka	—	7½
Lecocq, Charles. Hundert Jungfrauen-Walzer	—	15
Leuchtenberg, Eugen. Op. 8. Erinnerung an Adersbach. Walzer	—	15
Saro, H. Op. 81. Das erste Veilchen. Polka-Mazurka	—	10
Voigt, Fr. W. Op. 52. Die Waldfee. Polka-Mazurka	—	10

V. Gesangsmusik.

	Rt.	Sgr.
Eckert, Carl. Op. 29. 6 Lieder, complet	1	5
Einzeln:		
Nr. 1. Herbstlied	—	12½
Nr. 2. Wach' auf, Gesell'	—	7½
Nr. 3. Nachts	—	10
Nr. 4. Zwiegesang	—	10
Nr. 5. Lied	—	7½
Nr. 6. Ich liebe dich	—	10
Felix, J. Op. 66. Geborgen	—	7½
Gross, A. Op. 2. Deutsche Kaiser-Hymne für Männerstimmen. Partitur und Stimmen	—	10
Gumbert, Ferdinand. Op. 111. Leichter Sinn. Ausgabe für Sopran	—	7½
Hasse, Gustav. Op. 7. Sechs Lieder für gemischten Chor. Partitur und Stimmen	1	5
Hennig, C. A. Wenn ich an Dich gedenke	—	10
Lecocq, Charles. Hundert Jungfrauen. Walzer	—	20
Radecke, Robert. Op. 11. Liederkreis, für Mezzo-Sopran	—	20
Urban, Heinrich. Op. 8. Drei Gesänge:		
Nr. 1. Was ist geschehen	—	7½
Nr. 2. Stummes Leid	—	7½
Nr. 3. Die Nonne	—	7½

G. Verdi, Aida

	Rt.	Sgr.
Klavierauszug mit deutschem Text	10	—
— mit italienischem Text	10	—
— zu vier Händen	10	—
— zu zwei Händen	6	—

[60] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zweite Suite

in Canonform

FÜR ORCHESTER

componirt

von

Julius O. Grimm.

Op. 16.

Partitur 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 5 Thlr.

Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 20 Ngr.

[61] In meinem Verlage erschien:

Reisebilder.

Zehn Stücke für Pianoforte zu vier Händen

von

Joachim Raff.

Op. 160.

Heft I, 1⅓ Thlr. Heft II, 1⅙ Thlr. Heft III, 1¼ Thlr.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.**
(*R. Linnemann.*)

[62] Verlag von ***E. W. Fritzsch*** in Leipzig.

Sonate (C moll) für Pianoforte

von

Franz v. Holstein.

Op. 28. Preis 1 Thlr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 1/3 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 1/3 Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 26. März 1873. **Nr. 13.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. V. Accidentien und musica ficta (Fortsetzung). — Herrn Otto Kade's vermeintliche Berichtigungen zum Locheimer Liederbuche. — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia [Fortsetzung: Composition von Wilh. Tschirch, Op. 75]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Berichtigung. — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

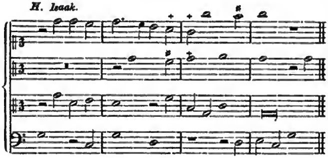
V.

Accidentien und musica ficta.

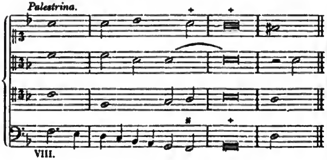
(Fortsetzung.)

Die kleine Terz vor dem Einklang und die kleine Decime vor der Octave.

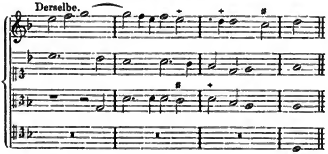
H. Isaak.



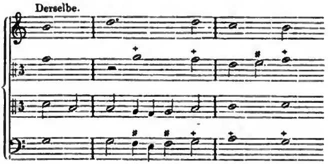
Palestrina.



Derselbe.

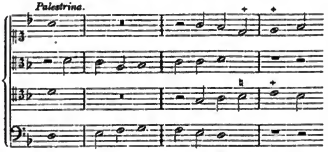


Derselbe.



Die drei ersten Beispiele, deren erstes aus H. Isaak's Motette *Ave sanctissima*, das zweite aus Palestrina's Motette *Ave Maria gratia plena* und das dritte aus dessen Motette *O rex gloriae*, geben zu keiner Bemerkung Anlass. Das vierte aus der Motette *Surge Petre* zeigt zwischen Alt und Bass die kleine Decime vor der Octave im zweiten Takte und hier zwar als besondere, indess wohl motivirte Ausnahme, vom guten zum schlechten Takttheile. Im dritten Takte die grosse Sexte vor der Octave.

In dem folgenden Beispiele



aus der Messe *Aeterna Christi munera* tritt dieselbe Regel ein, obwohl der Einklang, in welchen sich die kleine Terz vereinigen soll, fehlt, wie wir bereits oben einen Fall ähnlicher Art aus der Motette *Ave Maria gratia plena* kennen gelernt haben.

Zur Ergänzung des bisher Vorgetragenen gehört noch das von Zarlino und Sethus Calvisius ausgesprochene Verbot, dessen wir oben bereits erwähnt haben, dass bei Sprüngen in grösseren Intervallen die Einsetzung eines ♯ nicht stattfinden dürfe, ausser wenn die untere Stimme von der grossen Sexte zur grossen Terz oder Decime fortschreitet.

Wir haben ohnehin im Allgemeinen nur von stufenweisen Fortschritten der erhöhten Töne gesprochen. Bei Cadenzen aber ist der Sprung in die Terz oder Quinte des Schlusstones durch die vielseitige Praxis als zulässig anerkannt. Und wenn hier die Beschränkung gemacht werden will, dass der Sprung nur in die grosse Terz oder Decime geschehen dürfe, so haben wir oben bei dem Vortrage über die Cadenzen Sp. 67, bereits den Fall aus Palestrina's Messe *L'homme armé* aufgeführt, da der Sprung in die kleine Terz gar nicht zu vermeiden und durch Uebernahme des Schlusstones von Seiten einer anderen Stimme auch sonst gerechtfertigt ist. Uebrigens haben wir im vorigen Artikel Sp. 302 auch die Statthaftigkeit solcher Sprünge nachgewiesen. Zu der von den beiden Tonlehrern aufgestellten Regel gehört auch noch der Fall, da vom Semitonium statt in den Schlusston in dessen Quinte oder Unterquart gesprungen werden kann, welcher Sprung als der der Sexte oder grossen Unterterz nicht zu beanstanden ist. —

Die beiden Tonlehrer Pietro Aaron und Vanneo sprechen an den angeführten Stellen Einiges über die Erhöhungen der unvollkommenen Consonanzen, was aber theils bereits von uns mitgetheilt worden, theils aber so unklar und wenig verständlich ist, dass wir uns um so mehr der Mittheilung enthalten können, als gar nicht mit Bestimmtheit zu erkennen ist, ob hier lediglich eine Anweisung für den Tonsetzer oder auch dem Sänger die Erlaubniss gegeben werden wollte, Zeichen, welche nicht vorgeschrieben sind, einzusetzen. Eine Regel, welche Vanneus (III. 37) im letztgedachten Sinne aufstellt, wollen wir indess noch mittheilen. Dieser meint nämlich, so wie wir ihn verstehen, aus einer kleinen unvollkommenen Consonanz könne man zu einer anderen kleinen unvollkommenen nur dann fortgehen, wenn man aufwärts einen ganzen und abwärts einen halben Ton durchschreitet, was, wenn es nöthig ist, durch Einfügen eines Semitons zu bewerkstelligen sei. In dieser Form ist uns eine solche Regel bei anderen Theoretikern nicht begegnet, auch nicht bei den Praktikern ein Fall der angegebenen Art, der uns veranlasst hätte die Nothwendigkeit der Einsetzung eines accidentellen ♯ zu erkennen. Etwas Aehnliches sagt auch Zarlino, was wir bereits im vorigen Artikel Sp. 253 mitgetheilt haben, dass sich nämlich zwei kleine Terzen und Sexten (wie auch zwei grosse) in gleicher Bewegung nicht folgen dürfen, weil bei diesen Folgen das Intervall des Halbtons, das bei gleicher Bewegung zweier Stimmen wenigstens eine durchschreiten soll, fehlt. Wenn aber Zarlino hinzusetzt, dass im stufenweisen Fortschreiten zwei kleine Terzen wohl zu ertragen seien, so steht das wieder mit der Lehre des Vanneo in Widerspruch, der nach den beigefügten Beispielen eben gerade stufenweise Bewegung im Auge hat. Wir müssen desshalb die weitere Beurtheilung dieser Sache einsichtsvolleren Lesern anheimstellen.

Hiermit schliesst sich der erste und Haupttheil unserer Aufgabe. Möchte es uns doch gelungen sein, möglichste Klarheit in die noch immer für sehr Viele dunkle Sache gebracht zu haben und damit unser Bestreben sich befriedigende Anerkennung erwerben! Wir haben unserem Vorsatze getreu, gewissenhaft Wesentliches nichts gegeben, was uns nicht die alten Theoretiker lehren, und was von uns beigefügt worden, sind Ergebnisse des Studiums der Partituren der alten Werke neben vielfachem Hören bei Ausführungen derselben, die von uns stets in Noten mitgetheilt wurden, hauptsächlich aus den unsterblichen Schöpfungen des idealsten aller alten Tonmeister und verhältnissmässig sehr correcten Palestrina. Zu einem richtigen Verständnisse der hier vorliegenden Sache wird man erst dann gelangt sein, wenn man zur Beseitigung trügerischer, blos subjectiver Willkür unseres durch die neue Musik verwöhnten Ohrs erkennt,

> dass niemals eine accidentelle Erhöhung oder Erniedrigung vorgenommen werden darf, die sich nicht auf eine der von alten Tonlehrern gegebenen Regeln stützt.

Die Einwirkung unseres Ohrs soll, wie es der alte ehrliche Vanneo haben will, damit keineswegs ausgeschlossen sein, aber nur auf Fälle des Zweifels, an denen es, wie wir nun selbst gesehen haben, nie ganz gebricht, beschränkt werden.

(Schluss folgt.)

Herrn Otto Kade's vermeintliche Berichtigungen zum Locheimer Liederbuche.

(H. Bellermann.)

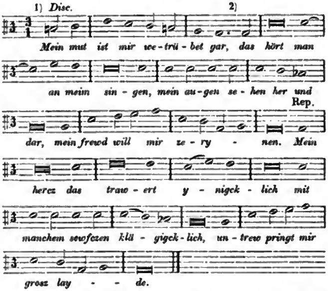
Der Grossherzoglich Mecklenburgische Musikdirector Herr Otto Kade in Schwerin hat in den von Rob. Eitner herausgegebenen sogenannten »Monatsheften für Musikgeschichte« einen »Berichtigungen zum Locheimer Liederbuche« überschriebenen Artikel veröffentlicht, der einer genaueren Betrachtung werth ist, da er in einer seltenen Weise die bodenlose Unwissenheit, die unglaubliche Anmaassung und Flüchtigkeit seines Verfassers zur Schau trägt. Das genannte Liederbuch ist bekanntlich nach Dr. Friedr. Wilh. Arnold's Tode zum ersten Male durch mich in Druck gegeben worden; Herr Kade scheint dies nicht zu wissen, indem er sagt, »es sei [durch mich] in einer neuen Ausgabe dem grösseren Publikum wieder zugänglich gemacht worden.« Das Nähere hierüber ist in Chrysander's Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft,

Band II (1867, S. 225 u. ff. nachzulesen; in demselben Bande befindet sich auch von S. 91 bis 154 die von mir veranstaltete Ausgabe.

Ich hatte mir bei der Bearbeitung des Liederbuches damals die Aufgabe gestellt, die Ausgabe so zu veranstalten, dass man daraus die Handschrift selbst genau erkennen könne, wenn man nämlich das von mir in den Anmerkungen Gesagte beobachtet. Diese Form zu wählen war in so fern geboten, als die Handschrift in Bezug auf den musikalischen Theil, d. h. die Melodien, höchst mangelhaft und flüchtig geschrieben ist. Den Notenreihen fehlen zum grössten Theil Schlüssel, Vorzeichnung und Taktzeichen, Dinge, die erst vom Herausgeber ergänzt werden mussten, worüber derselbe aber in den Anmerkungen genaue Rechenschaft zu geben nirgends versäumt hat. Jetzt kommt nun Herr O. Kade, der die Handschrift des Locheimer Liederbuches nach eigenem Geständnisse niemals in Händen gehabt hat, und schreibt »Berichtigungen« zu demselben. — Was soll das heissen? — hat er etwa die Entdeckung gemacht, dass ich, der erste Herausgeber die Handschrift falsch gelesen? Das nicht, denn er kennt ja nicht einmal die Handschrift! Er meint vielmehr, meine Zusätze und Ergänzungen der fehlenden Schlüssel u. s. w., mit einem Wort, meine Conjecturen träfen nicht immer das Richtige, desshalb versucht er es, meinen Conjecturen neue gegenüber zu stellen, die er nun in seinem bekannten Unfehlbarkeitsdünkel »Berichtigungen« zu nennen beliebt. Ist nun diese Begriffsverwirrung bei einem »Geschichtsforscher« schon recht bedenklich, so kommen noch andere Dinge hinzu, die uns die vermeintliche Unfehlbarkeit des Herrn Kade noch lächerlicher erscheinen lassen. Dahin gehört namentlich, dass der »gelehrte Musikforscher« nicht einmal weiss, was eine Strophe und was ein Vers ist. In seinem Artikel kehrt er stets diese beiden Begriffe um, so dass bei ihm die Strophe ein Bestandtheil des Verses, und ein Vers ein aus mehreren Strophen bestehendes Ganze ist. Aus seiner »Berichtigung« zum Liede Nr. 23 erfahren wir ferner noch, dass er auch die Bedeutung des Reimes in der deutschen Sprache nicht kennt, indem er hier vierzeilige Strophe ohne Berücksichtigung des Reimes (!) in fünfzeilige zu verwandeln sucht. Schliesslich ist der »Forscher« aber auch nicht einmal im Stande meine Anmerkungen richtig zu lesen; hier werden wir den wunderbarsten Missverständnissen von seiner Seite begegnen.

Ich kann mich daher auf seine zu Anfang des Artikels gegebenen Erörterungen allgemeiner Principien unter diesen Umständen nicht einlassen, das hat Herrn Kade gegenüber keinen Nutzen. Wenn er dort z. B. die Eintheilung nach Versen (oder wie er sich gelehrt ausdrückt »die strophische Gliederung«) meiner Takteintheilung vorzieht, so ist das natürlich für ihn bequemer, weil er sich alsdann nicht darum zu bekümmern braucht, ob ein Lied dem geraden oder ungeraden Takt angehört und ob sich die in der Handschrift vorhandenen Noten überhaupt in einen Takt bringen lassen oder nicht. In dieser Beziehung passirt ihm z. B. bei der »Berichtigung« des zweiten Liedes ein recht ungeschickter Fehler, worüber weiter unten. Ich werde mich daher darauf beschränken, diejenigen Nummern, die er zu berichtigen wähnt, einzeln durchzugehen und an ihnen das, was an Herrn Kade's Conjecturen falsch und verwirrt, oder vielleicht auch gut ist, klar darzulegen. Herr Kade hält es übrigens für nöthig, den Leser wiederholt zu versichern, dass er seine »Berichtigungen« ohne alle persönlichen Motive, nur der Sache zu Liebe geschrieben hat, so dass wir ihm das wohl glauben müssen.

Das erste Lied, welches sich Herrn Kade's Missfallen zugezogen hat, ist Nr. 1 des Liederbuches, »*Mein mut ist mir wetrübet gar*«, welches folgende in der Handschrift »*Disc*« überschriebene Melodie hat.

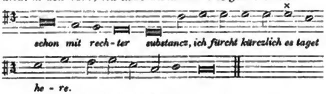


In meinen Anmerkungen (Jahrbücher II S. 92) heisst es dazu: »Die Melodie ist im Original mit Angabe des C-Schlüssels »und mit jedesmaliger genauer Bezeichnung des ♮-*quadratum* »und *b-rotundum* geschrieben; dagegen fehlt, wie durch »das ganze Liederbuch, das Taktzeichen. Die Noten sind »gut und deutlich, so dass wir nirgends auf eine zweifelhafte »Stelle stiessen und auch keine einzige Note eine Aenderung »verlangte. Ich musste ausser dem Taktzeichen nur ergänzen »1) bei der ersten Note das ♮, welches sich aus dem folgenden »*e* aber ganz von selbst ergiebt; 2) den Punkt u. s. w.« — Hieraus geht, wie ich denke, doch wohl zur Genüge hervor, dass die Note *h* oder *b* jedesmal genau durch ♮ oder *b* bezeichnet ist und dass nur der ersten Note ein solches Zeichen fehlt, bei welcher ich ein ♮-*quadratum* ergänzt habe. Diese Auseinandersetzung hat Herr Kade nicht begriffen; er liest mit scharfem Forscherblick heraus, dass die erste Note ausdrücklich mit einem *b-rotundum* bezeichnet gewesen sei. Doch muss ich zur weiteren Besprechung seine ganze Berichtigung (Monatshefte S. 235) hier wiedergeben: »Aus der Bezeichnung »*Disc.*, welche das Original dieser Tonreihe giebt, geht klar und »deutlich hervor, dass wir es hiermit einem eigentlichen Melo- »diekörper gar nicht zu thun haben.« — Dieses schnurrige Wort *Melodiekörper* gebraucht Herr Kade mit ganz besonderer Vorliebe; ob er bei Erfindung desselben an den sogenannten Bahnkörper der Eisenbahnen oder an seine höchst eigene »Forscher«-Corpulenz gedacht hat, wird sich schwerlich ermitteln lassen, wenn er nicht selbst darüber Auskunft giebt. Doch hören wir, was er weiter sagt: »Es ist nur die zu der ur- »sprünglichen Tonweise gesetzte Oberstimme. Das geht deut- »lich auch aus der ersten Note dieser Tonreihe hervor, die mit »einem *b-rotundum* ausdrücklich bezeichnet ist. Weder »im geistlichen noch im weltlichen älteren Melodienschatze »[der Herrn Kade vollkommen bekannt ist] ist mir ein Bei- »spiel bekannt, wo ein *Melodiekörper* (— wieder das schnur- »rige Wort! —) »mit einer zweifelhaften Note anfinge, die einer »Vorzeichnung besonders bedürfte. So lange also der eigent- »liche *Melodiekörper* (— nochmals! —) zu dieser Discant- »Oberstimme nicht aufzutreiben ist, hat die hier gegebene Ton- »weise nur einen sehr bedingten Werth für uns.« Der alleinige Umstand, dass die Melodie mit *Discantus* überschrieben ist, bewegt den »Forscher« Kade dieselbe für eine contrapunktische Nebenstimme zu halten, woraus wir erkennen können, wie ausserordentlich tief die »Forschungen« dieses Herrn gehen. Die obige Melodie hat auf den Vers-Enden durchgängig den

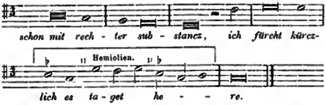
stufenweise abwärts steigenden Schluss, wie er in allen guten Choralmelodien und Volksliedern vorkommt, und im einstimmigen und einstimmig gedachten Liede der natürliche ist. Hätten wir hier, wie Herr Kade meint, einen Contrapunkt vor uns, so würden unbedingt solche Schlusswendungen vorkommen,

so wie es in der Natur der Sache liegt, dass die tiefste Stimme eines mehrstimmigen Gesanges (der Bass) seine Cadenzen häufig mit einem Quintensprunge abwärts oder einem Quartensprunge aufwärts bildet. — Was soll es ferner heissen, »eine Melodie beginnt mit einer zweifelhaften Note?« will Herr Kade vielleicht hiermit sagen, die Note *h* sei als Anfangston der Melodie ausgeschlossen? Der Verfasser der »Berichtigungen« wird selbst einsehen, dass dergleichen Aussprüche, so gelehrt sie auch dem Unwissenden klingen mögen, einfach auf Geschwätz hinauslaufen.

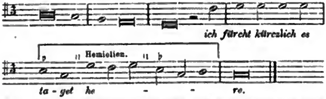
Nr. 2. Wach auf, mein Hort, der leucht dort her. In diesem Liede passen die Schlussnoten der Strophe nicht in den Takt; ich habe desshalb die folgende Stelle:



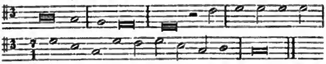
wohl ein wenig zu frei so geändert:



Besser wäre die folgende Conjectur gewesen, wobei man aber in Rücksicht auf den dreitheiligen Takt die im ersten Notenbeispiele mit × bezeichnete ganze Note *d* streichen muss:



Meine Ausgabe lässt übrigens die Beschaffenheit der Handschrift auf das Genaueste erkennen. — Kade gliedert dies Lied nun »strophisch« und bekommt folgenden Rhythmus, dessen Fehler nur durch die fehlenden Taktstriche beim ersten Anblicke verborgen bleiben:



Was Herr Kade sonst über die Melodie sagt, (er hält es nämlich für zweifelhaft, ob das Original wirklich hin und wieder ein *b-rotundum* hat, ohwohl meine Anmerkungen hierüber die vollkommenste Aufklärung geben) ist so ausserordentlich faselig und komisch, dass wir den Passus unseren Lesern nicht vorenthalten dürfen: »Anmerkung. Ueber die Vorzeichnung »könnte in dieser Nummer ein Zweifel entstehen, ob das Ori»ginal wirklich in Strophe 1 und 3 das *b-rotundum* hat. An »und für sich nothwendig ist es nicht. Ja ich glaube sogar, »dass der *Melodiekörper* ohne *b-rotundum* gedacht und erfun»den ist, was namentlich aus der letzten Strophe 6 ziemlich »deutlich hervorgeht, wo die Verwandlung nach Moll anstatt »des hellen und freundlichen Dur (— sehr hübsch gesagt! —) »etwas gesucht erscheint. Hat jedoch Strophe 1 und 3 »im Original wirklich das *b-rotundum*, so bleibt freilich nichts »übrig, als es bei den analogen Stellen ebenfalls einzuzeichnen.« Wenn Herr Kade dem Herausgeber nicht traut, so gieht es nur ein Mittel, dass er selbst die Handschrift einsieht. *)

*) Dass das *b-rotundum* in dieser Melodie zweifellos richtig ist, dafür spricht auch die im Orgelbuch Conrad Paumann's befindliche Bearbeitung des Liedes für Orgelspiel (s. Jahrbücher II S. 203), die sich aber, wie es scheint, den Blicken unseres Forschers entzogen hat.

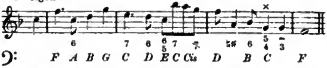
(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

(Fortsetzung aus Nr. 7.)

(21) Wilh. **Tschirch** Op. 75 [27]), dessen denkwürdige Reise nach Amerika durch einen gewissen Europäer in diesen Bl. 1870, S. 266 unserem Bewusstsein näher gebracht wurde, hat ein Vaterlandslied: Die Waffen des Geistes, Poema von M. Zille, durch einen Männerchor mit 21 Bläsern illustrirt in solcher Weise, dass man den amerikanischen Feuilletonisten wieder vergisst über den deutschen Musikanten. Es ist erfreulich, hier wirklichem Menschengesang zu begegnen trotz des blinkenden Militär-Orchesters von 21 Bläsern, darunter die Hälfte wiederum Blech; erfreulich auch, dass es die grimmen Waffen des Zornes abgelegt, um Frieden zu singen, daher das unmusikalische Gerassel und Geklirrsel weggelassen was nur betäubt, und bestimmt scheint Zaghafte ins Feuer zu treiben: denn es fehlen gänzlich Gran Cassa, Banda, Cinelli, Piatti und die schrillen heiseren Militärtrommeln, die seit einigen Jahren sogar die Friedens-Garten-Concerte verunreinigen. Die Hauptsache: es ist Melodie drin und Singbarkeit, beides nicht im eminenten Sinne der höheren oder classischen Vocalität, aber an sich selbst zu loben, da so viele Tonsetzer eben jetzt alle Ahnung vom Menschengesang verloren haben. — Zur classischen Vocalität würde gehören, dass die Stimmen überwalten und durchgängig die Haupt-Cantilene führen: hier beginnt das Orchester die Hauptmelodie, welcher die Stimmen recitirend nachfolgen:



wo die vorhaltige drittletzte Note (×) etwas fremdartig antikisirt, doch nicht verletzend. Auch im Folgenden declamiren die Stimmen mit punktirten imitatorischen Motiven, denen die Instrumente erst melodische Fülle geben, unisoniren auch mehr als ihnen gut ist — aber es bleibt doch singbar, erhebt sich auch endlich im 33. Takte Partitur S. 13 zu melodischem Vollklange und verharrt darin. Warum aber nicht gleich Anfangs? Es ist was drin von der suchenden Art Derer, die sich in den Kopf setzen, die Melodie erst entstehen zu lassen, als sollte der Ton noch den Ton gebären, was oft richtiger hiesse: der Unsinn den Sinn gebären — —. Dergleichen ja wirklich einer

27) Die Waffen des Geistes. (Gedicht von M. Zille.) Für Männerchor und Quartettsolo mit Begleitung von Blasinstrumenten componirt von Wilhelm Tschirch. Op. 75. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung, R. Linnemann. (3965.) 4°. Partitur mit Klavierauszug 31 S. 25 Ngr. Singstimmen 15 Ngr.

der Vorgeschrittensten aus dem Lager der Freizügichkeit, Ludwig Pfau, mit ernster Miene docirt hat in seinen Freien Studien (Stuttgart 1866. S. 50): »Aus dem Chaos des Geistes entsprang die Welt der Denkkraft« — nur ja nicht aus dem lebendigen Gott! — Andere nennen jene suchende tastende unartige Art gern die genetische, wenns hoch kommt dramatische. Ja wohl dramatisch! nämlich theatralisch drastisch, wie wenn in der alten Comödie der Clown rücklings in die Bühne stolpert, gelegentlich auch 'reingeschmissen wird. Aehnliches in die Musik einführen ist mindestens gefährlich, falls überhaupt komische Musik möglich. Gescheite Leute pflegen dagegen, wie die Maler, denen sie nachmalen, eher ein volles Standbild zu malen als den Anblick einer Geburt, von der es zuweilen ungewiss ist, ob der Kopf zuerst ans Licht tritt oder sein Gegentheil. Gesunde und sangbegabte Künstler, zu denen wir Tschirch gern zählen möchten, enthalten sich lieber der tokologischen Klinik, geben vielmehr das fertige Kind der Kopfgeburt. Diese ist die gesunde: eben darum ziehen die kranken Ritter von der traurigen Gestalt meist die andere vor. Wem dieses Geheimniss der höheren Heilkunde offenbar geworden, dem geht ein verständnissinniges Licht auf über gar viele Ausgeburten, mit denen die tendenlahmen Väter der realistischen Idealistik die Welt überraschen. — Da nun Tschirch Besseres leisten kann und geleistet hat, so bedürfte es nur eines kühnen Entschlusses zum völligen »Bruch mit der Vergangenheit« — mit St. Brendel zu reden — um hier ein gut Beispiel zu geben für sich selbst und Andere. Aus dem Einzelnen ist noch hervor zu heben, dass bei übrigens klarer Stimmführung in allen Stimmen die Massenkraft zuweilen erdrückend wird: denn wenn auch starktönende Perioden mit leiseren anmuthig wechseln, auch der Zwischengesang des Solo-Quartetts (S. 15) und einzelne Responsen, Ritornelle etc. einander in guter Schattirung ablösen, so ist dagegen der edle Vollklang der festen Burg am Schlusse durch die instrumentale Klangmasse, welche fünffach den vierstimmigen Chorgesang wörtlich copirend begleitet, selbst bei sehr starker Chorbesetzung mehr dunstig als hell. Ueber das Maximum der Verdoppelungen hat Marx, Compositions-Lehre, im 4. Theile (von der Organik) viel Treffendes gesagt, was noch heute gültig ist. — Was den Choral selbst angeht, so ist ein unsicheres Schwanken zwischen antiken und modernen, kirchlichen und bühnenhaften Figurationen der Begleitstimmen auffallend.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ Zu **Antwerpen** wurde neulich im Théâtre Royal eine neue einactige Oper — »Michel le marin«, von der Composition des Orchesterchefs an genannter Bühne, Herrn Jahn — mit günstigem Erfolge zur Aufführung gebracht.

✱ **Athen.** Ein Conservatorium für Musik ist nun auch in Athen ins Leben getreten. Die feierliche Einweihung des neuen Instituts hat vor Kurzem unter Assistenz des Hofes, des Ministeriums und des diplomatischen Corps stattgehabt. Nach einer Notiz in der Berliner Spener'schen Zeitung wäre zum Director des Conservatoriums der in Berlin als »musikalischer Privatdocent« bekannte Dr. W. Langhans ausersehen, welcher Wagner und Joachim Raff für die bedeutendsten Meister der Tonkunst hält. Bereits sollen 300 Schüler zur Aufnahme für Clavier, Gesang und — Flöte angemeldet sein.

✱ **Barmen,** 11. März 1873. Erlauben Sie mir, Ihnen diesmal nur in einigen Hauptzügen ein Gesammtbild unserer am 1. c. geschlossenen Concert-Saison zu geben; vorab will ich nur bemerken, dass die hiesige Direction ausser den regelmässigen sechs Abonnement-Concerten jedes Jahr am Sonnabend vor Palmsonntag ein grösseres Extraconcert veranstaltet, in welchem die umfangreicheren *Bach*'schen Werke zur Aufführung gelangen. Im vorigen Jahre wurde zuerst die H moll-Messe gebracht unter grosser Betheiligung auch auswärtiger Musikfreunde; die Chöre gingen unter Leitung des Musikdirectors Krause so vorzüglich, dass die ganze Aufführung damals in weiteren Kreisen Aufsehen erregte. In diesem Jahre nun, am 5. April, soll die Messe wiederholt werden, ich werde alsdann wohl näher darauf zurückkommen. — Die Concerte selbst werden veranstaltet von einer Direction, die aus dem Dirigenten, Herrn M. D. Anton Krause, aus dem gewählten Ausschuss der sogenannten Concertgesellschaft, sowie aus den Vorständen des städtischen Singvereins und der Liedertafel gebildet wird. Es liegt in der Natur der Verhältnisse, dass Chorwerke, die einen ganzen Abend füllen, mit kleineren Chorwerken abwechseln und zuweilen sogenannten gemischten Concerten weichen müssen, in welch letzteren ganz kleine Chorstücke, grössere und kleinere Orchestersachen, sowie Vocal- und Instrumentalsoli ihre gebührende Vertretung finden. — Bei der grossen Sorgfalt, die hier auf den Chor verwandt wird, ist es nicht zu verwundern, dass innerhalb der regelmässigen Saison nur das erste Abonnement-Concert am 22. Oct. und das fünfte am 8. Febr. grössere Chorwerke aufzuweisen haben, ersteres die »Jahreszeiten«, letzteres *Max Bruch's* neueste grosse Composition »Scenen aus der Odyssee«. In den »Jahreszeiten« lernten wir in Frl. Marie Gutschbach aus Leipzig eine Sopranistin kennen, die sich allgemeines Wohlgefallen erwarb, sodass baldige Erneuerung dieser Bekanntschaft allseitig gewünscht wird. Auch der Tenorist Diener von Köln gefiel gar nicht schlecht, vor allem aber that sich unser bewährter Bletzacher aus Hannover wieder hervor; er ist der einzige, welcher uns hier nicht zu oft singen kann. Die Chöre waren recht ordentlich, wenn auch nicht ganz den grossen Anforderungen entsprechend, die das hiesige Publikum, nach Leistungen wie die H moll-Messe, an einen Krause'schen Chor zu machen sich berechtigt glaubt. Das zweite grosse Concert, am 8. Febr., war der Glanzpunkt der ganzen Saison. Hatte der Name Bruch schon früher durch Werke, wie Frithjof, Schön Ellen, das Violinconcert u. a., einen guten Klang, so ist dieser begabte Musiker seit dem 8. Februar hier unstreitig der Liebling unter sammtlichen lebenden Componisten geworden und, wie ich glaube, mit Recht. Schon im vorigen Jahre war der grösste Theil seines neuesten Werkes »Odysseus, Scenen aus der Odyssee« in Bremen mit grossem Erfolge aufgeführt worden; hier fand nun die erste vollständige Aufführung unter Leitung des Componisten statt; der Eindruck war so zündend, die Begeisterung unter Mitwirkenden und Zuhörern so gross, wie ich solches hier noch nicht erlebt habe. Hauptprobe wie Concert war bis auf den letzten Platz ausverkauft, da sich viele auswärtige Musikfreunde und Musikdirectoren eingefunden hatten. Die prächtigen Männer-, Frauen- und gemischten Chöre waren mit wachsender Begeisterung Seitens der Chormitglieder eingeübt und wurden mit Schwung ausgeführt. Leider hatte die Besetzung der Soli, durch Erkrankung der Frau Joachim, für welche die Partie der Penelope geschrieben ist, im letzten Augenblicke eine ungenügende bleiben müssen, mit Ausnahme der Titelrolle des Odysseus, die in Herrn Bletzacher nach Auffassung und Vortrag den besten Interpreten fand, den man sich wünschen konnte, obwohl die Partie für seine Stimme zu hoch und deren Uebernahme ein Act freundlichster Selbstverleugnung war. Leider muss ich mir die Ausführung meines Wunsches, Ihnen eine genauere Analyse des Odysseus zu geben, für jetzt versagen; es würde interessant sein, zu zeigen, welchen Eigenschaften dieses Werk seinen grossen Erfolg verdankt, es würde sich herausstellen, dass es nicht lediglich die gewiss tüchtige technische Factur, die genaue, dabei maassvolle Interpretation des Wortsinns in vielen kleinen Zügen, ist, sondern vor allem der grosse Reichthum an Melodien edelpopulären Gehalts, sowie der dem innersten Denken und Fühlen des Volks abgelauschte Geist der Heimaths- und Gattenliebe, der sich durch das ganze Werk hindurchzieht. — Meiner Ansicht nach hat Bruch einen höchst glücklichen Griff gethan, und ich glaube, sein Odysseus wird in wenigen Jahren zu den populärsten grossen Chorwerken zählen, die seit Mendelssohn hervorgebracht sind. Bereits 14 Tage nach der Barmer Aufführung wurde Odysseus in Bremen wiederholt, diesmal ganz. In Crefeld soll das Werk gegen Ende dieses Monats, in Schwerin zum Musikfest am 24. Mai gemacht werden. Von anderen Städten, wie Magdeburg, Elberfeld, Frankfurt a/M., verlautet dasselbe, so dass ich voraussetzen darf, dass Ihnen von competenter Feder noch ein speciellerer Bericht wird eingesandt werden.*) (Schluss folgt.)

✱ **Berlin.** Gesangaufführung, veranstaltet von der Singeklasse des grauen Klosters zum Besten der Bewohner des Ostseestrandes. — Die fleissige Singeklasse, deren aus Tenören und Bässen bestehende Hälfte uns im vorigen Quartale durch die vortreffliche, in Nr. 4 des gegenwärtigen Jahrganges dieser Zeitung besprochene Aufführung des Bellermann'schen »Ajax« so viel Freude machte, veranstaltete am 30. Januar d. J. eine Gesangaufführung in dem Hörsaale des Gymnasiums, die einen nicht minder freundlichen Eindruck hinterliess als jene. Das Programm bestand aus Compositionen von *Eccard*, *Haydn*, *Zelter*, *Fischer*, *Grell*, *Succo* und *Bellermann*.

*) Ein ausführlicher analysirender Bericht auf Grund der Partitur ist uns bereits von bewährter Kraft zugesagt. Man vergl. auch Nr. 9 d. Ztg. *D. Red.*

Als vorzüglich gelungen in der Ausführung müssen wir die *Succo*'sche Motette und das reizende Uhland'sche Lied von *E. Fischer:* »Ein Schifflein ziehet leise den Strom hin seine Gleise« u. s. w., eins der Sängerfahrtslieder, bezeichnen. Bedenkt man die Schwierigkeiten eines Gymnasial-Gesangunterrichts, der nicht mit ganz frei gewählten, sondern mit einer beschränkten Summe von gegebenen Stimmen und Kräften zu rechnen hat, so müssen wir anerkennen, dass der Werth guter Leistungen solcher Chöre viel höher anzuschlagen ist als derjenige von solchen der Institute, welche einzelne Mitglieder oft mit grossen Kosten bezahlen. Es ist kein Wunder, wenn eine Instrumentisten-Kapelle bedeutende künstlerische Leistungen erzielt. Wird doch von Denen, welche sich um die Mitgliedschaft solcher Kapellen bewerben, ein oft sehr schwieriges Examen verlangt, ganz abgesehen von dem Andrange, der nach offenen Stellen in solchen Kapellen stattfindet. Eine aus lauter geschulten Kräften bestehende Kapelle, deren Mitglieder die Ausübung des Instrumentenspiels zu ihrem Lebensberufe gemacht haben, zu dirigiren, hält nicht schwer; aber mit einem Chore auch nur anerkennenswerthe Leistungen zu erzielen, dessen einzelne Individuen den Gesang nur so nebenher, oft nur gezwungen betreiben, das will unendlich viel mehr sagen. Von diesem Gesichtspunkte aus können wir die Leistungen der Singeklasse des Kloster-Gymnasiums gar nicht genug rühmend hervorheben. Denn nicht blos verhältnissmässig waren sie, sondern ganz absolut genommen derart, dass sie jedem bezahlten Chore zur grössten Ehre gereicht haben würden. Referent freut sich um der Sache selbst willen, dies hier öffentlich aussprechen zu dürfen. Von wie vielen Concerten wird in der Tagespresse ein unendliches Geschrei erhoben, die es doch wahrlich nicht verdienen. Was ist denn gross zu rühmen, wenn ein Sänger oder eine Sängerin, die 9—10000 Thlr. Gehalt bezieht, in einem Concerte eine Arie oder ein Lied, oft noch nicht einmal besonders gut vorträgt, wenn eine Kapelle, welche die tüchtigsten Virtuosen zu ihren Mitgliedern zählt, eine Symphonie, nicht immer einmal fehlerfrei, vorträgt? Aber die unendlichen Mühen der Leiter von Gesangsinstituten, deren Kräfte nur freiwillig zusammentreten — wiewohl sie schon dadurch Achtung abnöthigen sollten — sie bleiben verborgen. Es giebt hierselbst eine gar nicht kleine Anzahl solcher Chöre, die aus freier Liebe zur Sache sich irgend einen musikalischen Zweck gestellt haben, und gerade die am wenigsten gekannten sind nicht die schlechtesten unter ihnen. So wurde z. B. vor einiger Zeit der Verfasser dieser Zeilen um die Vertretung eines erkrankten hiesigen Organisten ersucht, der zugleich einen zum grössten Theile aus freiwilligen Kräften bestehenden liturgischen Chor zu leiten hat. Referent fand einen aus höchstens 25 Personen bestehenden Chor vor, der aber die fünfstimmige *Joh. Mich. Bach*'sche Motette: »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« in ganz vorzüglicher Weise zu Gehör brachte, ja sogar mit Geschick einen Satz für doppelten Männerchor vortrug. Nur wer aus Erfahrung weiss, welche Opfer dazu gehören, um nur einen leidlichen derartigen Gesang zu Stande zu bringen, kann die Schwierigkeiten ermessen und die Mühen, die solchen Leistungen vorangegangen sein müssen.*) Was aber in der Aufführung des Klosterchores den Referenten am meisten interessirte, das war der Vertrag einer Arie durch einen Schüler: der bekannten Tenor-Arie: »Nacht ist's umher« aus *Händel's* »Samson«. Der junge Mann, ein Schüler einer der oberen Classen der Anstalt, trug mit wenig entwickelter, aber überaus angenehmer Stimme die Arie so sauber und mit so guter Aussprache vor, wie Referent sich kaum erinnert, sie jemals gehört zu haben. Frei von sentimentaler Auffassung und Ausführung, wie sie unsere gefeierten Concert-Tenöre nur zu leicht belieben, kam bei dem schlichten Vertrage der klagende Charakter der Arie ohne alle Affectation zur besten Geltung. Uebrigens ist gar nicht zu verkennen, dass diese freundliche Leistung nicht blos als besondere Ausnahme anzusehen ist; sondern dieselben Züge, welche hier rühmend hervorgehoben worden sind, finden sich in dem Gesange des ganzen Chores, wenn auch weniger scharf hervortretend, wieder. Dadurch bekommt der Gesang eine ungemein edle Haltung, die ausserordentlich wohlthuend wirkt und bei den Zuhörern auch sichtlich diesen Eindruck hinterliess. *R. S.*

✱ In **Bonn** hat sich unter dem Vorsitze des Oberbürgermeisters Kaufmann ein Comité zu einer Gedächtnissfeier für Robert Schumann gebildet, das nachfolgende Anzeige erlässt: »Robert Schumann starb am 29. Juli 1856, seine Asche ruht auf dem Friedhofe der Stadt Bonn. Das Verständniss und der Ruhm des grossen Tondichters hat sich seitdem nur immer weiter verbreitet; seine Werke erfreuen sich heute einer so hohen Anerkennung, dass wir allseitiger Zustimmung entgegensehen, wenn wir in Bonn zu Ehren desselben eine Gedächtnissfeier veranstalten, aus deren Ertrage zugleich ein mit dem Bildniss des Verewigten geschmücktes Denkmal auf seiner Ruhestätte errichtet werden soll, »gewidmet von seinen in Bonn am . . . . versammelten Verehrern«. Diese Schumann-Feier wird in der zweiten Hälfte des August dieses Jahres stattfinden und behalten wir uns vor, alles Nähere später zu veröffentlichen. Bonn am 1. März 1873.«

✱ **Bremen.** Max Bruch's neuestes Werk »Odysseus« wurde am 18. v. M. in der Singakademie in Bremen unter Leitung des Componisten gegeben und begegnete derselben Begeisterung und demselben durchschlagenden Erfolge, wie 14 Tage vorher in Barmen. Die beiden Haupt-Solopartien Odysseus und Penelope waren durch Herrn Schelper und Fräul. Keller vom Stadttheater in Bremen vorzüglich vertreten.

✱ In **Brüssel** wurde am 9. Februar durch die Société de Musique unter der Direction des Herrn Warnots *Händel's* »Messias« aufgeführt, und zwar nach dortigen Berichten in sehr gelungener Weise und mit bedeutendem Erfolge. Die Soli waren in den Händen der Damen Frl. Weyringer aus Rotterdam (Sopran), Henriette Burenne aus Köln, und der Herren Gunz aus Hannover und Georg Henschel aus Berlin.

✱ **Erlangen.** Auch in unserer kleinen Universitätsstadt, in welcher viel Sinn für classische Musik zu treffen ist, fand in diesem Winter ein reges musikalisches Leben statt. Dr. H. von Bülow, der auf seinen Kunstreisen immer wieder gern unsere Stadt besucht, gab ein grösseres Concert und erfreute sich namentlich durch den Vortrag der chromatischen Phantasie von *Bach*, der Fdur-Sonate von *Mozart*, sowie der Variationen und Fuge Op. 35 von *Beethoven* grossen Beifalls. — Der treffliche, aus Spohr's Schule hervorgegangene Geiger A. Kömpel gab in Gemeinschaft mit dem rühmlichst bekannten Cellisten Hippolyt Müller aus München, und dem jungen, talentvollen Pianisten J. Weidenbach aus Nürnberg zwei Soiréen für Kammermusik, in welchen besonders das herrliche Trio in B-dur Op. 97, sowie das Trio in Es-dur Op. 100 von *Schubert* zu einer recht würdigen, abgerundeten Darstellung gelangten. — Das vorzügliche Münchener Streichquartett von Joseph Walter, welches in der Neubesetzung der zweiten Violine durch Herrn Brückner wesentlich gewonnen hat, veranstaltete einen Quartettabend und wählte zu seinem Programm die Quartette G-dur von *Haydn*, B-dur Op. 18 von *Beethoven* und D-moll von *Schubert*. Seit den Florentinern hatte sich kein Quartett eines solch durchschlagenden Erfolges hier zu erfreuen; besonders gelang die Schubert'sche Compositon meisterhaft. — Auch auf dem Gebiete der Vocalmusik waren die Verhältnisse günstig. Der akademische Gesangverein unter Herzog's Leitung führte bei Weitem den grösseren Theil des *Händel*'schen Oratoriums »Theodora«, sowie das von *Mendelssohn* hinterlassene Fragment »Christus« auf. In einem Kirchenconcerte brachte derselbe Verein mehrere Gesänge von *Lotti*, *Durante*, *Schröter*, *Prätorius*, *Händel*, *M. Bach* und *S. Bach* zu Gehör, zwischen welchen Professor Herzog einige grössere Stücke von *Bach* für Orgel einschaltete. Wie in allen kleinen Universitätsstädten, wo ein fortwährender Wechsel der Stimmen, wenigstens männlicherseits, stattfindet, hat auch hier der Leiter eines solchen Vereines mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen. Gottlob aber ist doch bisher die Theilnahme von Seiten der activen Mitglieder wie die des Publikums eine recht rege gewesen. — Bei dieser Gelegenheit möchten wir noch eines Concertes des Salzunger Kirchenchores gedenken, der mit reiner Intonation, Präcision und Geschmack Vocalgesänge a capella von *O. di Lasso*, *Lotti*, *Zingarelli*, *Bach*, sowie Neueres von *Neidhardt*, *Herzog* und *Mergner* ausgeführt hat. Trotz aller Anerkennung können wir uns aber doch nicht immer mit der jetzt überhaupt so beliebten Art und Weise der Nüancirung, wenigstens bei den älteren Gesängen, einverstanden erklären. Z.

✱ **Halle**, 12. März. Wer es erlebt hat, dass *Händel's* Oratorien in der Berliner Singakademie vor leerem Saale gesungen wurden, der blickt mit Genugthuung auf die von Jahr zu Jahr steigende Zahl der Händel-Aufführungen innerhalb wie ausserhalb Deutschlands. Händel's Vaterstadt steht in dieser Pflege seiner Musik nicht gerade ebenan. Um so erfreulicher ist es von einer guten Aufführung des Messias berichten zu können, welche heute durch die hiesige Singakademie stattfand. Die Chöre verbanden durch den unablässigen Eifer des Musikdirector Voretzsch mit Verständniss und Frische die grösste Sicherheit. Das Orchester, jetzt nicht im besten Stande, leistete dennoch recht Braves, wenn auch öfter die wünschenswerthe Feinheit fehlte. Für Händel's Soli ist das Verständniss und daher die Anforderungen im Wachsen. Diesen wurde aber im Sopran und Bass vollständig genügt. Frau Voretzsch verbindet mit einer bis in die höchsten Töne reinen und klaren Stimme einen manierlosen Gesang, seelenvollen Vortrag und stets richtige Declamation. Und Herr G. Henschel wird, so scheint es, nachdem Krause gealtert, bald der Oratorien-Sänger schlechthin, und speciell der Händel-Sänger sein.

*) Der in Rede stehende Chor ist der liturgische Gesangverein der hiesigen Sophienkirche. Dirigent ist der Organist der Kirche, kgl. Musikdirector Hennig. Referent behält es sich vor, späterhin einmal ausführlicher über die hiesigen kirchlichen Gesangvereine zu berichten.

Durch seinen von der prächtigen Stimme und deren schöner Ausbildung unterstützten Vortrag erfuhren die Meisten erst, was Händel in diese Bass-Soli gelegt hat. Und so dürfen wir hoffen, dass diese Aufführung für das Verständniss und die Verehrung des Meisters nicht vergeblich gewesen ist. Beiläufig machten sich die Schwächen der Mozart'schen Bearbeitung an einigen Stellen recht auffällig. Ueber andere, wie z. B. über die Solo-Quartette am Eingang der Chöre »Uns ist zum Heil« und »Sein Joch ist sanft« wäre zu wünschen, dass Chrysander sich ausspräche, da ein Erscheinen des »Messias« in der Händel-Ausgabe so bald wohl noch nicht in Aussicht steht. *G.*

* **Kopenhagen**, 10. März. Seit dem letzten Berichte führte man im königlichen Theater »Robert der Teufel« und das »Rothkäppchen« mit theilweise neuer Besetzung auf. Erstgenanntes Werk ging Donnerstag zum 50sten Male über die Bühne, ohne sich jedoch einer besonders guten Ausführung erfreuen zu können; von den Hauptpersonen der neuen Besetzung füllt Herr Cristofersen als Raimbaud am besten seinen Platz aus, während die Pfeil-Hansen sich wohl erst nach wiederholten Aufführungen ganz in der schwierigen Partie der Alice zurecht finden wird. Manches in derselben singt sie jedoch schon jetzt sehr hübsch. Dieselbe hat die Rolle der Margarethe in »Faust« übernommen (früher von Frau Liebe ausgeführt) und wird Sonntag zum ersten Male darin auftreten. Genannte Oper war schon seit längerer Zeit nicht auf dem Repertoire. Ende voriger Woche spielte der Harfenvirtuos Sjödén (ein geborener Schwede, jetzt Kammermusikus des Königs von Portugal) in den Zwischenacten und erwies sich, den meisten Blättern nach, als tüchtiger Spieler, besonders seitens der Technik. — Es heisst jetzt, dass die neue Oper, die »Corsikanerin« von *Emil Hartmann* bald zur Aufführung gelangen wird. Der Text ist in der Hauptsache der der »Ludovic«, wozu seiner Zeit Herold und Halévy die Musik gesetzt haben. — In den Concerten des Musikvereins war wie gewöhnlich das Pianospiel stark vertreten. In einem derselben spielten die Erika Lie und Agathe Bacher *Schumann's* Variationen für zwei Pianoforte. Erstgenannte Dame, die übrigens diesmal nur kurze Zeit hier verweilte, spielte ausserdem in zwei Concerten des Vereins, — das eine Mal das Cmoll-Concert von *Beethoven*, — während die Bacher später ein eigenes, besuchtes Concert gab und recht viel Beifall für ihr correctes Spiel errang. — Im letzten Concerte für Kammermusik, von den Mitgliedern des königlichen Theaters veranstaltet, führte man u. A. das Dmoll-Trio von *Volkmann* aus (die Pianostimme von O. Bendix gespielt), das aber nur theilweise gefallen hat. Ueberhaupt war die letzte Zeit reich an grösseren und kleineren Concerten. Nennenswerth ist das von der Sängerin C. Lehmann und dem Pianisten A. Rée gemeinschaftlich gegebene Concert, welches ungefähr Mitte vorigen Monats stattfand. Ausgeführt wurde u. A. Rezia's grosse Arie aus »Oberon«, Arioso aus dem »Prophet«, »Die Loreley« von *Liszt* und Lieder von *R. Franz*, Adagio und Finale des Gmoll-Concertes von *Moscheles* und Barcarole aus dem vierten Concert von *St. Bennett* — hauptsächlich mit Orchesterbegleitung, deren Leitung der Musikdirector Ramsöe übernommen hatte. — Der Cäcilienverein führte in seinem ersten Concerte dieser Saison das Requiem von *Cherubini* und ein in Frankreich (Bordeaux) preisgekröntes geistliches Werk von *E. Siboni* aus, das theilweise gefiel, und im letzten Concerte des Musikvereins kam eine kleine, neue Arbeit für Mezzo-Sopran und Chor von *N. W. Gade* zur Aufführung und wurde den Berichten nach sehr beifällig aufgenommen. — Der Pianist F. Hartvigsen, ein Däne von Geburt, der aber seit einigen Jahren in London wohnhaft, ist zum Hofpianisten der Prinzessin von Wales ernannt werden.

* **Leipzig.** Das »Triumphlied« von Johannes Brahms hat nun auch hier seinen Einzug gehalten und kann es als ein musikalisches Ereigniss von hoher Bedeutung angesehen werden, dass dieses Werk am 27. Februar zum ersten Male im Gewandhause hier aufgeführt wurde, weil die Missgunst gewisser Herren dem Aufkommen der Brahms'schen Werke bisher immer entgegenarbeitete. Das »Schicksalslied« desselben Meisters war am 23. Januar im Gewandhause zur Aufführung gelangt und dessen Requiem kam am 14. d. Monats durch den Riedel'schen Verein zu Gehör.

* **London.** Eine Art aristokratischen Orchesters hat sich jüngst in London unter dem Namen »Royal Albert Hall amateur orchestral Society« gebildet. Diese Gesellschaft, welche in ihrer Mitte hochgestellte Lords und selbst Prinzen von Geblüt sieht, hat kürzlich ihre Concerte eröffnet. An dem Pult des ersten Violinisten bemerkte man den Prinzen Alfred, Herzog von Edinburg und zweiten Sohn der Königin Victoria. Wie es heisst, wird der hochbegabte Prinz demnächst seine Virtuosität als Solist zur Geltung bringen.

* **Paris.** Die Pariser Concert-Gesellschaft veranstaltete am 16. Februar eine glänzende Aufführung der Beethoven'schen Symphonie mit Chören, und das französische Publikum nahm die herrliche Schöpfung des deutschen Tonheros mit Enthusiasmus auf. Orchester, Chöre und Solisten standen unter Leitung des Herrn Deldevez. Die »France« giebt bei dieser Gelegenheit ihren Lesern einige Personalien über die Familie des Meisters zum Besten. — In der Pariser Opéra-Comique wird die früher im Théâtre Lyrique gegebene hübsche Oper: »Meister Wolfram« von *Ernst Reyer*, Text von Mery, vorbereitet. Der Director dieser Bühne, Herr de Leuven, hat die Oper »Fanchonette«, welche er gemeinschaftlich mit Clapisson und Herrn v. Saint-Georges geschrieben hat und die mit grossem Erfolge am 1. März 1856 die Direction Carvalho's inaugurirte, jetzt dem Athénée-Theater überlassen. Die »Fanchonette« erzielte damals vom März bis Ende Juni, also durch vier Monate ununterbrochen gegeben, eine Einnahme von 850,000 Francs. Im September wurde sie mit demselben Eclat wieder aufgenommen und räumte erst Ende December den Platz der Victor Massé'schen »Reine Topaze«.

* **Paris.** Die »Société libre des Beaux-Arts« hat ein Preisausschreiben für die Composition einer Cantate — »Jeanne d'Arc«, Text von A. Sage — erlassen. Diese Cantate ist für Sopran oder Mezzosopran, Chor und Streichquartett (nebst Clavier, Harmonium oder Harfe ad libitum) zu setzen und als Preise für die besten Arbeiten sind 300 Frcs., 100 Frcs. und zwei silberne Medaillen ausgesetzt. Der Einlieferungstermin ist der nächste 30. April.

* **Strassburg i. E.**, 11. März. Die »Société de musique classique« giebt sich ersichtliche Mühe ihre Aufführungen mit ihrem Namen mehr in Einklang zu bringen. In den beiden jüngsten »Séances« hörten wir die Quartette Op. 74 Nr. 10 von *Beethoven*, C-dur von *Mozart* und F-dur von *Schumann*, ferner das *Beethoven*'sche Septett. Fräul. Bochkoltz-Falconi sang Lieder von *Pergolese*, *Schumann* und *Chopin*; eine junge Pianistin, Frl. Chevron-Reese, spielte *Mendelssohn's* Capriccio Op. 22. Um sodann dem Flötisten Rucquoy (allerdings einer der hervorragendsten seiner Zeitgenossen) und dem Hornisten Stennebruggen (bekannt durch die Ullman-Concerte) Gelegenheit zum Hervortreten zu geben, erfreute man uns noch mit einem stark überladenen Nocturno von *Doppler* und einer Serenade von *Hiltl*. — Auch ein blau-weiss-rothes Concert, zu welchem nur Gesinnungsgenossen eingeladen waren, fand am 15. Febr. in der Réunion-des-arts statt. Die Ausführenden bestanden aus Mitgliedern der »Société chorale«, der »Société de chant religieux« und des Conservatorium-Orchesters unter Direction von Fr. Stockhausen. Merkwürdigerweise waren es nur deutsche Werke, welche diese enragirten Franzosen zu Gehör brachten und zwar: Allegro und Andante aus der unvollendeten Hmoll-Symphonie von *Schubert*; Chöre aus »Israel in Egypten«, aus der Hmoll-Messe von *Bach* und aus dem deutschen Requiem von *Brahms*. Die Leistungen des Orchesters werden sehr gelobt. Ueber die Ausführung der Chöre herrschen jedoch die zweifelhaftesten Meinungen und soll namentlich die Vocalisation des gesungenen Textes mitunter höchst drollig gewesen sein. — Beachtenswerth war eine Kammermusik-Soirée zum Besten einer Musiker-Sterbekasse, welche am 8. März im Saale Reth stattfand, durch die so zu sagen ladellose Wiedergabe des reizenden zweiten Quartetts Op. 18 von *Beethoven*. Aus dem mannigfaltigen Programm heben wir noch das *Hummel*'sche Septett hervor, reproducirt von Künstlern ersten Ranges, unter denen Herr Brandt (Neffe von C. M. v. Weber) wahrhaft Sensation erregte durch die unfehlbare Sicherheit, mit welcher er sich des in diesem Werke reichbedachten Clavierparts entledigte.

* **Wien.** Im ungarischen Unterrichtsministerium wurden jüngst die auf die Organisirung und Errichtung des Landesmusikrathes bezüglichen Arbeiten vollendet. Das Statut für denselben ist principiell mit dem Statute des Rathes für bildende Künste ganz gleich und gewährt dem neuen Institute auf dem Gebiete der Musik ungefähr einen solchen Wirkungskreis, als ihn der Landesrath für bildende Künste auf dem Gebiete der bildenden Künste besitzt.

Berichtigung.

In meiner zu Anfang dieses Jahres bei Julius Springer in Berlin erschienenen Schrift »Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie« haben sich durch ein Versehen der Druckerei auf Bogen 4 einige zum Theil Sinn entstellende Fehler eingeschlichen, die ich hier den Besitzern des Werkchens zur Verbesserung mittheile, wobei ich zugleich anzeige, dass für die Seiten 59—61 ein Carton in der nächsten Zeit ausgegeben werden wird.

S. 49, § 68 lies »Alterirte Intervalle« (statt A erirte). — S. 57, § 72 fehlt in der Mitte der Seite bei dem Verhältniss 8:9 die Ziffer 8 (:9). — S. 60 und 61. Hier ist die jetzt auf S. 61 stehende erste Zeile: »(s. §§70—72) in Unendlichkeit von Quinte zu Quinte, beziehungsweise« als erste Zeile von S. 60 zu lesen. Ferner erlaube ich mir noch auf folgende zwei bei der Correctur übersehene Fehler aufmerksam zu machen:

S. 39 Zeile 6 lies »kleinen ganzen Ton« statt »kleinen halben Ton«. — S. 42 in der Intervallentabelle »No. 8. Das pythagorische Komma« lies »*a—d*, *b—f*, *e—i*, (statt *c—f*) *g—k*«.

H. Bellermann.

ANZEIGER.

[63]

Bekanntmachung.

Königliche academische Hochschule für Musik zu Berlin.

Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Mit dem 19. April d. J. können in diese mit der Königl. Academie der Künste verbundene Anstalt, welche die **höhere** musikalische Ausbildung bezweckt, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf: **Solo-** und **Chorgesang**; die Orchester-Instrumente: **Violine, Viola, Violoncello, Contrabass**, die **Blasinstrumente**; **Quartett-** und **Orchesterspiel**; **Clavier, Ensemblespiel mit Clavier**; **Orgel**; **Theorie**; **Italiänische Sprache** und **Declamation**, und wird ertheilt von den Herren **Adolph Schulze**, Professor **Joseph Joachim**, Königl. Concertmeister **de Ahna**, Kapellmeister **Ed. Rappoldi, W. Müller**, die Königl. Kammermusiker **W. Sturm, H. Gantenberg, J. Kosleck, J. Liebeskind, J. Pohl, C. Schunke I., F. Wieprecht**, Professor **Ernst Rudorff, H. Barth, F. Grabau**, Musikdirector **Al. Dorn**, Professor **A. Haupt, Benno Haertel**.

Diejenigen Schüler, welche sich in der **Composition** weiter ausbilden wollen, können nach voraufgegangener Prüfung auch in die Abtheilung für musikalische Composition eintreten und haben dann die Freiheit, sich einem der Herren Professor **Grell**, Professor **Friedrich Kiel** und Oberhofkapellmeister **Taubert** anzuschliessen.

Es ist Princip, auf den Solo-Instrumenten nie mehr als drei Schüler in einer Stunde spielen zu lassen und sie zweimal wöchentlich zu unterrichten. — Die Eleven der Gesangsklasse in den Abtheilungen für Sologesang und Ausbildung zum Lehrberuf erhalten in der Woche zwei volle Lectionen im Sologesang, ausserdem Unterweisung in Italiänischer Sprache und Declamation. — Der Unterricht im Clavierspiel und in der Theorie ist für alle Eleven obligatorisch.

Das **Honorar** beträgt für die Eleven der Gesangsklasse in den Abtheilungen für Sologesang und Ausbildung zum Lehrberuf jährlich **hundert** Thlr., in der Chorschule jährlich **zwanzig** Thlr., für die Eleven der Instrumentalklasse in den Abtheilungen für Violine, Viola, Violoncello und Clavier jährlich **achtzig** Thlr., für Contrabass und die Blasinstrumente jährlich **funfzig** Thlr., und ist in halbjährlichen Raten pränumerando zu zahlen.

Die Anmeldungen sind schriftlich portofrei bis spätestens am Tage vor der **Aufnahmeprüfung**, welche am **19. April d. J.**, Morgens 9 Uhr, im Gebäude der Königl. academischen Hochschule, Königsplatz Nr. 1, stattfindet, an das Secretariat daselbst zu richten, von welchem auch das ausführliche Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Berlin, den 26. Februar 1873.

Der Director
Professor Joseph Joachim.

---

[64]

Musikalien-Nova Nr. 30
aus dem Verlag
von Praeger & Meier in Bremen.

Abt, Franz. Op. 481. **Drei Lieder** für Sopran, oder Tenor, mit deutschem und englischem Text.
- Nr. 1. Wo wohnt das Glück? — 15
- Nr. 2. Heimweh — 15
- Nr. 3. Schliess sanft die Aeuglein zu — 15

Ausgewählte Stücke für Violoncello, mit Pianoforte.
- Nr. 5. Arie von Lotti, »Pur dicesti« — 10
- Nr. 6. An die Leyer, Lied von Franz Schubert — 10

Behr, Franz. Op. 111. **Herbstklage.** Für Männerchor, mit Sopran- (oder Tenor-) Solo. Clavier-Auszug und Stimmen — 25

Beyer, Victor. Op. 11. **Bunte Reihe**, zu vier Händen.
- Nr. 7. Die Forelle, von Schubert — 10
- Nr. 8. Mutterseelen allein, von Braun — 10
- Nr. 9. Oberon, von Weber — 10

Blumenthal, J. Aehrenlese, f. Violine u. Pianoforte. Heft 6 — 17½

—— **Kleine Potpourris** für Violine und Pianoforte.
- Nr. 30. Waffenschmied. Nr. 32. Fidelio à — 15

—— **Kleine Potpourris** für Cello u. Pianoforte.
- Nr. 1. Stradella. Nr. 2. Trovatore. Nr. 3. Tell à — 15

Blumenthal, J. Kleine Potpourris für Flöte u. Pianoforte.
- Nr. 3. Tell. Nr. 4. Martha. Nr. 5. Freischütz à — 15

—— **Der kleine Beethovenspieler.** Album für die Jugend, nach dem Pianoforte-Album von F. L. Schubert für Violine u. Pfte. bearbeitet. Heft 2. 3. à — 22½

—— **Zwölf kleine Rondos** über beliebte Volkslieder, nach Brunner. Op. 178 f. Violine u. Pfte. bearbeitet. Nr. 7—9 à — 10

Feyhl, Johs. Op. 20. **Melodienschatz schwäbischer Volksweisen**, für Pianoforte.
- Nr. 4. Aennchen von Tharau — 12½
- Nr. 5. Der brave Reitersmann — 12½
- Nr. 6. O Strassburg — 12½

Grimm, Carl. Op. 55. **Ausgewählte Lieder** von Franz Schubert, für Violoncello mit Pianoforte eingerichtet.
- Nr. 1. Nacht und Träume — 10
- Nr. 2. Das Weinen — 10
- Nr. 3. Pax vobiscum — 7½

—— Op. 58. **Arnold's Klage**, nach Motiven aus Tell f. Violoncello, mit Pianoforte — 15

Hennes, Aloys. Op. 226. **Vortragsstücke** für gewandte, kleine Hände. Heft 3. 4. à — 15

Hoffschlaeger, Elard. Lenzeslehre, Lied für eine mittlere Stimme — 15

Kabatek. Op. 3. **Schelleri-Tanz**, für die Zither eingerichtet — 5

Lichner, H. Op. 112. **Am häuslichen Heerd**, 6 leichte Charakterstücke für Pianoforte. Heft 1. 2. à — 20

Löw, Jos. Op. 160. Grande Valse brillante, für Pianoforte — 15

—— Op. 161. Das Mädchen von Luzern, für Pianoforte — 12½

—— Op. 162. Abendglocken, für Pianoforte — 12½

Schubert, F. L. Op. 81. **Volksklänge** für die Jugend für Pianoforte zu 4 Händen. Heft 5. 6 à — 10

Schubert, Franz. Grätzer Galopp, arrangirt zu 2 Händen von J. F. C. Dietrich — 5

—— **Marsch und Trio**, zu 4 Händen arrangirt von Dietrich — 15

Schulz-Weida, Jos. Op. 188. **Der Abschied des Landwehrmanns**, Charakterstück für Pianoforte — 15

Spindler, Fritz. Op. 245. **Studienblätter** f. Pfte. Heft 1. 2. à — 15

Swert de, Jules. Op. 21. Zweite **Mazurka** für Violoncello und Pianoforte — 20

---

[65] **Soeben erschienen** und in allen Buchhandlungen vorräthig:

Handlexikon der Tonkunſt.

Von

Oscar Paul,

Professor an der Universität und Lehrer am Conservatorium für Musik zu Leipzig.

Zwei starke Bände.

76 Bogen Text mit Musiknotensatz.

Die **Reichhaltigkeit** und **Vollständigkeit** dieses nach den besten Quellen bearbeiteten Werkes sind von der Art, dass jede Concurrenz unmöglich erscheint. In ca. **25,000 Artikeln** sind alle Gebiete der Musik in prägnanter lexikographischer Form besprochen, so dass sich der Leser ohne jeglichen Zeitaufwand über Sachen und Personen sofort unterrichten kann. Das Werk ist bis auf die allerneueste Zeit ergänzt.

Urtheile: Von einem so gründlichen und ausgezeichneten Musikgelehrten, wie der Herausgeber, lässt sich nur eine tüchtige Arbeit erwarten. („Europa".)

Das Werk ist vollständig und handlich zugleich. Die terminologischen Erklärungen sind kurz gefasst und treffend, das biographische Material ist ebenfalls möglichst zusammengedrängt. (Blätter f. literar. Unterhaltung.)

Die Arbeit ist eine zweckentsprechende und wird sich sicher bald eine grosse Zahl Freunde erwerben. (Literar. Centralblatt.)

Preis brochirt 3 Thlr., dauerhaft und elegant gebunden 3 Thlr. 18 Groschen.

Verlag von ***Heinrich Schmidt*** in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 2. April 1873. **Nr. 14.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. V. Accidentien und musica ficta (Schluss). — Herrn Otto Kade's vermeintliche Berichtigungen zum Locheimer Liederbuche (Fortsetzung). — Musikbericht aus München (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Bibliographie). — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

V.

Accidentien und musica ficta.

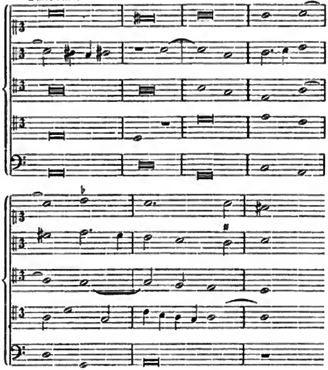
(Schluss.)

Von der *musica ficta*.

Der Ausdruck *musica ficta*, auch *conjuncta musica* oder *modus conjunctionis* kommt in doppelter Bedeutung bei den alten Theoretikern vor. Einmal werden die accidentellen chromatischen Erhöhungen und Erniedrigungen also genannt, da hierdurch Töne erzeugt werden, die das Introductorium nicht kennt, daher gewissermaassen nur so gedachte oder fingirte Töne sind. Dass durch diese an der Tonart, dem Kirchenton oder Modus nichts geändert wird, wenn sie nur vorübergehend und vereinzelt auftreten, ist eben bereits gesagt worden. Es ist desshalb sehr unrecht, wenn man aus dem Auftreten einer zu einer Tonart gehörigen Cadenz mit den absolut erforderlichen, doch aber accidentellen Aenderungen auf eine Ausweichung in eine andere Tonart schliesst. Es kann aber doch eine Aenderung, also wenn man will Ausweichung in einen anderen Modus stattfinden, welche sich aber zu der Ausweichung im Sinne der neuen Musik verhält wie der Begriff Tonart der alten Musik zu dem was heute so heisst, wenn aus dem in einem inneren Zusammenhange stehenden Vorkommen chromatischer Tonzeichen und Cadenzen die Absicht des Tonsetzers zu entnehmen ist, seinen Gesang vorübergehend auf längere oder kürzere Dauer in einen andern Modus zu versetzen. Um das anschaulich zu machen, wählen wir nachfolgende Stelle aus einer fünfstimmigen Motette *Tantum ergo* [Notenbeispiel siehe nächste Spalte], müssen jedoch Einiges vorausnehmen, was erst in unserm VI. und letzten Artikel vorgetragen werden wird, jedenfalls indess, wenigstens der Hauptsache nach allgemein bekannt ist.

Die gedachte Motette gehört ihrem Subjecte nach der reinen phrygischen Tonart, dem dritten Ton mit einem in das verwandte Aeolische spielenden Contrapunkt an. Ein geübtes Auge wird hier sogleich den Uebergang in das Mixolydische, den achten Ton erkennen. Jenes charakterisirt sich durch die kleine Secunde *f* und kleine Sexte *c*, mit den nahe liegenden Cadenzen in *E*, *G* und *A* auch *F*, das Mixolydische aber durch die grosse Terz *h* und kleine

Palestrina.



Septime *f* mit den zunächst liegenden Cadenzen *G* und *D*, welch letztere dem Phrygischen ganz fremd ist. Das accidentelle *cis* mit dem vorhergehenden *b* als *fa super la*, welches vom Phrygischen weit ab entfernt liegt, weist also darauf hin, während das *fis*, welches dem Phrygischen als wesentlicher Ton auch fremd ist, dem Mixolydischen als accidenteller aber nahe steht, die Neigung zum *G* als dessen Semiten verräth. Diese *Transpositio modi per musicam fictam* unterscheidet sich dadurch von der modernen Ausweichung, dass die Grundlage, das Hexachord unverändert bleibt, der Aufbau der Töne in der Intervallenfolge mit den Cadenzen aber sich ändert, während bei letzterer nur der Grundton verlegt wird, der Aufbau aber unverändert bleibt und wie er ist nur nach der Höhe oder Tiefe verschoben wird.

Die andere Bedeutung der Bezeichnung *musica ficta*

und wohl auch die richtigere, entspricht dem, was man heutzutage Transposition nennt, die Versetzung der ganzen Tonreihe eines Musikstücks mit den der Tonart eigenthümlichen Cadenzen in eine höhere oder tiefere Tonlage. Man kann nämlich eine Deduction oder Hexachord mit einem jeden andern beliebigen Tone der diatonischen Stufenleiter beginnen, als mit *g*, *c* und *f*, welche das Introductorium als Grundlagen der Hexachorde aufführt. Dann muss aber das *mi fa* auf die dritte zur vierten Stelle jedes Hexachords in der ihm gebührenden Eigenschaft eines halben Tons zu stehen kommen und um das zu ermöglichen, muss die treffende Tonstufe durch Beifügung eines ♯ erhöht oder eines ♭ erniedrigt werden. Auf der siebenten Stufe über dem Anfangston des *hexachordi naturalis* muss ebenso wie im Introductorium die Doppelgestaltung von *molle* und *durum* ihren Sitz haben und desshalb die doppelte Bedeutung der Tonstufe erhalten bleiben. Wird hiernach der Ton *a* zum Ausgangspunkte des *hexach. naturale* gemacht, so ergiebt sich folgende Hexachordenreihe und Tonscala:

	a	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*	*g*	*gis*	*a*	*h*
naturale:	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*				
molle:				*ut*	*re*	*mi*	*fa*		*sol*	*la*
durum:					*ut*	*re*		*mi*	*fa*	*sol*

es wird also im weichen Gesang das Tonstück zwei, im harten drei ♯ vorgezeichnet erhalten. Ist *b* der Anfangston:

	b	*c*	*d*	*es*	*f*	*g*	*as*	*a*	*b*	*c*
naturale:	*ut*	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*				
molle:				*ut*	*re*	*mi*	*fa*		*sol*	*la*
durum:					*ut*	*re*		*mi*	*fa*	*sol*

so wird das Tonstück im weichen Gesang drei, im harten zwei ♭ zur Vorzeichnung erhalten.

Alles was wir in dem ganzen gegenwärtigen Artikel als Referat aus den alten theoretischen und praktischen Werken mitgetheilt haben, wird, wenn es der Beachtung für würdig gehalten werden sollte, nur dazu dienen, Klarheit und Sicherheit bei Behandlung der alten Tonschöpfungen zu schaffen, Zweifel, die ausserdem oft zur Rathlosigkeit führen, zu lösen, Härten zu beseitigen, den Vortrag in den einzelnen Stimmen wohlklingender und unserem Geschmack, den hierzu überhaupt erforderlichen ernsten Sinn vorausgesetzt, zugänglicher zu machen — ein Eindruck, dessen sich kein Unbefangener wird entschlagen können, da ihn hierbei der Gedanke, dass mit Einsetzen von Accidenzien der grossartigen charakteristischen Eigenthümlichkeit der alten Tonarten u. dergl. zu nahe getreten sei, im Hinblick auf die Zeugnisse und Vorträge der alten Theoretiker, nicht mehr stören wird, welche gewiss nicht weniger eifersüchtig auf Erhaltung dieser Eigenthümlichkeit gewesen sind. Das vermehrte Wohlgefallen an den alten Tonwerken wird Vielen dazu dienen, sich mit hingebender Liebe dem Studium derselben, oder auch nur einem eingehenden Hören, wo Gelegenheit dazu geboten wird, zu widmen. Wir finden nicht, behaupten es auch nicht, dass durch Beachtung der von den Alten gegebenen Regeln über Anwendung der Accidenzien alles was dem durch die neue Musik verwöhnten, nicht einmal alles was selbst dem durch das Studium der Alten gebildeten Ohr als Härten erscheint, beseitigt werden kann, denn selbst die grössten Tonmeister haben manche Regeln, so namentlich die Vorschriften über unharmonische Relation gar vielfach und zwar auf eine nicht auszugleichende Weise verletzt. So viel aber ist unleugbar, dass, wenn man, wir möchten sagen muthwilliger Weise in einem thörichten Irrwahn, die von den Alten nachgewiesenermaassen selbst erlaubten, ja gebotenen und praktisch geübten Ausgleichungsmittel verschmäht, dann nicht blos die Härten vermehrt werden, sondern auch der Gewinn verloren geht, den uns zur leichteren Ueberwindung derselben eine fliessende gefällige Stimmführung schafft. Es wäre desshalb erfreulich, wenn diese Mittheilungen einer genauen und sorgfältig revidirenden Prüfung durch einsichtsvolle Sachverständige unterstellt, auch durch gewandte Vorstände und Leiter von wohlgeschulten Singechören praktisch geprüft und die hierbei gemachten Bemerkungen und Erfahrungen wiederum öffentlich mitgetheilt würden. Die Sache könnte ja hierdurch nur gewinnen! —

Unser nächster und letzter Artikel wird sich mit Darstellung der alten Tonarten beschäftigen.

Nachtrag.

Der in Nr. 1 Sp. 4 erwähnte Schritt, eine Stimme als herrschende Melodie den andern als den dienenden Begleitern gegenüber zu stellen, wurde auch schon in der Zeit der schönsten Blüthe des contrapunktischen Kunstgesangs praktisch auf ganz empirischem Wege gemacht. Der Lehrer Palestrina's, Goudimel, welcher die Psalmenlieder seiner Glaubensgenossen mit Melodien im vierstimmigen homophonen Tonsatze versah, legte zumeist nach der Kunstweise seiner Zeit, die Melodie als das Subject des Tonsatzes in den Tenor, vielfach aber auch in den Sopran. Bei letzterer Anordnung, welche wohl in der Absicht der singenden Kirchengemeinde einen leichter fassbaren Anhalt zu bieten, ihren Entstehungsgrund gehabt haben mag, gestaltet sich der Contrapunkt im Gegensatze zur Melodie als eine von dieser getrennte Harmonie oder Begleitung, in schönen auch nach unseren heutigen Tongesetzen correcten Accordenfolgen. Ihm folgte hierin auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges Orlando Lasso's berühmter Schüler Johann Eccard, Lucas Osiander u. A. Von allen diesen Tonmeistern des 16. Jahrhunderts sind wir aber anzunehmen wohlberechtigt, dass keiner derselben von Accorden, Dreiklängen, deren Umkehrungen u. dgl. etwas wusste, oder solche darzustellen beabsichtigte. Der Uebergang in die neue Kunst war damit von Goudimel angetreten ein halbes Jahrhundert bevor man den Namen »Generalbass« gehört hatte.

Herrn Otto Kade's vermeintliche Berichtigungen zum Locheimer Liederbuche.

(H. Bellermann.)

(Fortsetzung.)

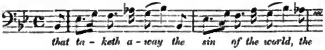
Nr. 8. Ich var dohin, wann es musz sein. Das Lied ist im Original ohne Schlüssel notirt; ich habe es, damit der Leser selbst wählen und urtheilen könne, in zwei verschiedenen Schlüsseln gegeben, c-Schlüssel auf der ersten Linie mit einem *b* als Vorzeichnung und dann im Tenorschlüssel (c-Schlüssel auf der vierten Linie) ebenfalls mit einem *b*. Kade hält die zweite Fassung für besser, womit ich gern einverstanden bin. Da er aber dennoch eine Berichtigung nicht unterdrücken kann, so lässt er das Lied in der von ihm beliebten »strophischen« Gliederung abdrucken, wobei er uns eine neue Textunterlage der Schlusszeile giebt, in welcher er gegen die Handschrift die Worte »jch far, jch far dohin« eigenmächtig in »jch far dohin« abändert.

Nr. 9. Ich het mir auszerkoren. Dies Lied ist im Original ohne Schlüssel notirt; ich habe den Tenorschlüssel gesetzt. Herr Kade schlägt dagegen den Altschlüssel vor, der auch genommen werden kann, obgleich dadurch Verhältnisse

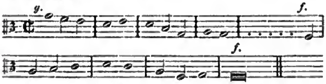
entstehen, gegen die sich sonst Herrn Kade's Gefühl in entsetzlicher Weise sträubt. Vergl. Lied Nr. 28.

Nr. 10. Eine Melodie ohne Text. Herr Kade behauptet, dass diese Melodie eine ungemeine Aehnlichkeit mit einem Responsorium »*Congregati sunt inimici nostri*« hat. Er setzt noch hinzu: »Die verwandtschaftliche Beziehung, in »denen (*sic!*) Gregorianischer Gesang mit unserem weltlichen »Liede steht, ist damit abermals bestätigt.« Wir behaupten dagegen, dass Offenbach und Händel in sehr verwandtschaftlicher Beziehung stehen, denn Ersterer hat in seinem bekannten Couplet »Wär' ich der Prinz noch von Arkadien« unzweifelhaft Händel's Messias benutzt:

Diese Melodie hätte Offenbach gar nicht componiren können, wenn er nicht den ersten Chor des zweiten Theiles des Messias »*Behold the lamb of God*« gekannt hätte, wo folgende Stelle besonders wirkungsvoll hervortritt:

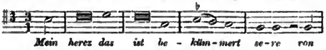


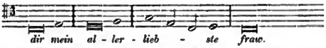
Nr. 11. Ach meyden du vil seno pein. Bei der »Berichtigung« dieses Liedes ist unserm gelehrten Forscher ein eigenthümliches Unglück passirt. Es fehlt nämlich dieser Melodie, wie vielen im Original der Schlüssel, was bei dem eigenthümlichen Umfange derselben sehr zu bedauern ist; der Anfangston steht hier um eine None höher als der Schlusston. Ich habe die Melodie, da sie verschiedene Fassungen zulässt, in zwei verschiedenen Schlüsseln, im Tenorschlüssel und im Sopranschlüssel und noch in einer dritten Gestalt mitgetheilt, worüber ich S. 108 meiner Ausgabe Rechenschaft abgelegt habe. Alle diese Fassungen verwirft Herr Kade mit folgenden Worten: »Nach meinem Dafürhalten ist weder der eine noch »der andere Schlüssel zu nehmen, sondern der C-Schlüssel auf »der dritten Linie, wodurch die Tonart die mixolydische »wird. Jedem Zweifel über das Hinzufügen des *Chroma*« [Herr Kade meint hier in seiner gelehrten Ausdrucksweise das Hinzufügen des *b-rotundum*] »ist damit abgeholfen. Demnach ge»staltet sich das Lied wie folgt.« Ich setze hier nur den Anfang und Schluss her:



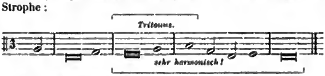
Diese Melodie schliesst nach der Kade'schen Fassung hier mit *f* ab, gehört also der Octavengattung *f—g—a—hc—d—ef* an, die wir lydisch, aber doch nimmermehr mixolydisch nennen! Wir haben hier ein recht klares Beispiel von der Genauigkeit und Unfehlbarkeit unseres »Forschers«, welcher es nicht für nöthig gehalten hat, mehr als die Anfangszeile des Liedes zu beachten.

Nr. 12. Mein hercz das ist bekümmert sere. Nicht weniger unglücklich ist es dem »Forscher« bei der Berichtigung dieses Liedes ergangen, welches ich in meiner Ausgabe mit dem Tenorschlüssel als ionische Melodie gegeben habe. Hiernach beginnt die Melodie mit dem Tone *h* folgendermaassen:

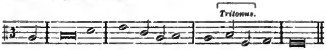




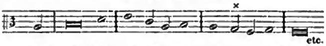
Zunächst behauptet Herr Kade, eine Melodie, die mit dem Tone *c* abschliesst, könne nicht mit *h* anfangen. »Es ist mir nicht »ein Fall bekannt«, sagt unser Forscher, »wo der *Melodiekör»per* eines Liedes mit dem Leittone (!) anfinge, wie es doch »geschehen müsste, wenn die Wahl des hier in Vorschlag ge»brachten Schlüssels eine richtige wäre.« Eine Melodie kann mit jedem Tone der diatonischen Leiter beginnen und auf jeder der fünf (und rechnen wir *f* hinzu, sechs) Stufen *d, e, (f), g, a, c* abschliessen. Warum sollte z. B. eine Melodie wie die phrygische »*Aus tiefer Noth schrei ich zu dir*« nicht recht gut einen ionischen Schluss auf *c* haben können? Giebt es doch sehr viele uralte und gerade sehr schöne Choralmelodien, die mit einem anderen Tone beginnen als sie schliessen. Hr. Kade verwirft also meinen Tenorschlüssel und setzt den Altschlüssel dafür, wodurch er eine Melodie mit den allerhärtesten Tritonussprüngen bekommt, so gleich im zweiten Verse der Strophe:



ferner im siebenten Verse:



Den Tritonus im ersten Beispiele hat der »Forscher« gar nicht einmal bemerkt, wohl aber den zweiten, worüber er Folgendes sagt: »Diese Stelle enthält allerdings den Tritonus so klar aus»gesprochen, dass sie so nicht bleiben kann. Allein es entsteht »hier die Frage, ob das Original diese Stelle wirklich so giebt, »oder ob nicht vielmehr ein Schreibfehler hier angenommen »werden muss.« Da bleibt für Herrn Kade nur das schon oben vorgeschlagene Mittel übrig, die Handschrift selbst zur Hand zu nehmen und mit meiner Ausgabe zu vergleichen; alles Andere ist Faselei. Er fährt fort: »Letzteren (nämlich den Schreibfehler) »vermuthe ich deswegen, weil durch den C-Schlüssel auf der »dritten Linie das Lied in diejenige Tonart gesetzt wird, welche »im Locheimer Liederbuche selbst sehr häufig vorkommt und »für dieses Lied ausgezeichnet passen würde, besser als die »ionische Tonart, das ist die phrygische, welche in der »alten Melodik eine so bedeutende Rolle spielt. Aus diesem »Grunde schlage ich vor, eine kleine Aenderung mit der Note *h* »vorzunehmen und sie anstatt in den zweiten Zwischenraum »in den ersten zu setzen, was wahrscheinlicherweise der »Grundidee des Melodiefadens« (— nun ist der *Körper* schon zum *Faden* geworden! —) »am sichersten entsprechen dürfte. »Die Stelle würde demnach wie folgt heissen:«



Dieses Lied giebt uns abermals einen klaren Begriff von der ausserordentlichen Oberflächlichkeit und Willkür des Herrn Kade. Aber es kommt noch besser: die beiden folgenden Nummern (Nr. 13 und 14) zeigen wieder einmal, dass Herr Kade nicht lesen kann oder absichtlich falsch liest.

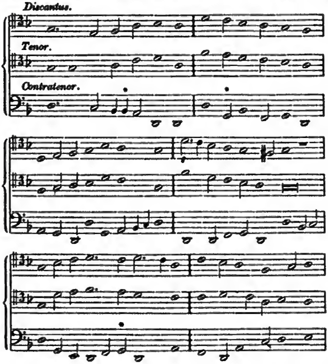
Nr. 13. Von meyden pin ich dick werawbt.

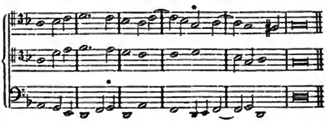
Nr. 14. Dein alloyn was ich ein zeyt.

Beide Lieder haben dieselbe Melodie, die in der Handschrift bei Nr. 13 steht. Es lautet daher meine Anmerkung zu Nr. 14: »Dieses Lied steht im Original ohne Melodie; an der Seite ist jedoch in rother Schrift zu lesen: *sub priori numero excepta*

repetitione. Hiernach lassen sich auch die Worte ganz gut unterlegen. In der ersten Strophe [Strophe nicht im Kade'schen Sinne zu nehmen] haben wir aber auch noch den Auftakt der ersten Zeile fortzulassen.« Diese einfache Auseinandersetzung hat Herr Kade nicht begriffen, wie aus seiner Anmerkung hervorgeht, die ich in ihrer ganzen Ausdehnung hersetzen muss: »Zu diesen beiden Liedern ist zu bemerken, dass sie ein und »denselben Melodiekörper aufzeigen. Zwischen beiden »besteht nur der kleine Unterschied, dass Nr. 13 eine Auf»taktsnote hat, welche in Nr. 14 fehlt«. [Das *excepta repetitione* ist der Beachtung nicht werth!] »Sonst gleichen sie sich »einander vollkommen. Dieser Fall ist darum von Interesse, »weil daraus hervorgeht, dass schon damals mehrere Lieder »nach einer Melodie gesungen wurden, was zu eigenen Rück»schlüssen (?) Veranlassung giebt. — Die vom Herausgeber in »Nr. 13 Strophe 6 ergänzte Note *g* findet ihre Bestätigung in »Nr. 14, wo an derselben Stelle die Note *g* ausdrücklich ange»geben ist.« (!!)

Nr. 16. Möcht ich dein wegeren, zarte lieb gelaisten schler. Dieses Lied ist nach der Handschrift dreistimmig, die drei dort befindlichen Notenreihen scheinen aber nicht zusammen zu gehören oder sind so voller Schreibfehler, dass das Bemühen, den dreistimmigen Satz herzustellen, vergeblich war, aus welchem Grunde ich die Stimmen einzeln habe abdrucken lassen. Herr Kade ist darob im höchsten Grade erstaunt. Dem Contratenor (der Unterstimme) fehlt z. B. der Schlüssel. Herr Kade sagt: »Offenbar (!) kann derselbe »kein anderer sein, als der F-Schlüssel auf der fünften Linie. »Dadurch kommt folgender Tonsatz heraus, der zwar nicht in »allen Theilen ganz correct und sauber, aber jedenfalls in die»ser etwas unvollständigen (?) Dreistimmigkeit so erfunden ist.« Diesen schnurrigen Satz lasse ich hier abdrucken, doch vertausche ich zur Bequemlichkeit des Lesers den F-Schlüssel auf der fünften Linie mit unserm gewöhnlichen Bassschlüssel. Der Satz beginnt mit einer nackten Quarte, schliesst auch mit einer solchen ab, kurzum, trägt alle Spuren vollständiger Corruption und erinnert höchstens an die Compositionsversuche unseres »gelehrten Forschers«. Auch in diesem mehrstimmigen Satze verschmäht Herr Kade die Eintheilung durch Taktstriche.





Die hier mit einem Sternchen (*) bezeichneten Noten erregen bei unserm gelehrten Forscher allerdings einige Bedenken, keineswegs aber die Quarten zu Anfang und zu Ende des Stückes, sowie die zahlreichen anderen Ungereimtheiten. Es ist daher wohl möglich, dass Herr Kade bei seiner bekannten Confusion gar nicht die tiefe Lage seines F-Schlüssels auf der fünften Linie bedacht und sich diese mit »Contratenor« bezeichnete Stimme eine Octave höher, als sie geschrieben steht, vorgestellt hat. Hierdurch werden wenigstens aus den fehlerhaften Quarten consonirende Quinten u. s. w.

Nr. 19. Fraw hör vnd merck. Ueber die zu diesem Liede gehörige Melodie sage ich in der Anmerkung S. 123: »Die mit Angabe des F-Schlüssels deutlich notirte Melodie habe ich hier genau nach der Handschrift [ohne Takteintheilung u. s. w.] gegeben, da es nicht möglich war, eine passende Textunterlage zu finden.« Und in dem von meinem Freunde Chrysander und mir verfassten und von uns beiden unterzeichneten Nachworte zum Locheimer Liederbuche und dem *Fundamentum organisandi* des Paumann heisst es S. 231 ausdrücklich, dass ich die Nummern 3, 4, 5, 19, 20, 24, 37, 38, 43 als eine einzelne (natürlich werthlose) Stimme einer verloren gegangenen mehrstimmigen Composition bezeichnet habe. Herrn Kade's Berichtigung zu diesem Liede lautet: »Die »unter dieser Nummer gegebene im F-Schlüssel auf der dritten »Linie notirte Tonreihe bezeichnet der Herausgeber mit „Me»lodie". Ich kann dieser Tonfolge eine so hohe Bedeutung »nicht einräumen, sondern halte sie ganz einfach für die Un»terstimme eines mehrstimmigen Tonsatzes, welcher den eigent»lichen Melodiekörper in einer Mittelstimme gehabt hat. Die »vorliegende Stimme hat daher vor der Hand nur einen secun»dären Werth.« — Aus diesen Auseinandersetzungen geht hervor, dass der Forscher Kade entweder die hier citirten Bemerkungen (Jahrbücher II, S. 123 und 231) nicht gelesen hat, dann ist das von ihm Gesagte die Folge einer bodenlosen Nachlässigkeit; oder er hat jene Stellen gelesen, dann ist es eine literarische Fälschung, welche die Leser hinter das Licht führen soll.

(Schluss folgt.)

Musikbericht aus München.

(Fortsetzung aus Nr. 12.)

II. Concerte der kgl. Vocalkapelle.

Es ist eine kaum zu verkennende häufig wahrnehmbare Thatsache, dass eine nicht unerhebliche Anzahl von Leuten aus dem gebildeten Publikum, welche sich mit Vorliebe Musikfreunde nennen, gleichwohl bei den Namen *Palestrina, Orlando di Lasso, Bach, Händel* einen leichten Horror empfindet und solche Concerte, deren Programme mehrere dieser Namen enthalten, nicht besucht, wiewohl sie deren Werke oft kaum vom einmaligen Hören kennt, geschweige denn irgend tiefer in dieselben eingedrungen ist. Dies mag wohl auch der Hauptgrund sein, warum sich die Soiréen der kgl. Vocalkapelle unter Hofkapellmeister Wüllner's Leitung wieder nicht desjenigen zahl-

reichen Besuches erfreuten, welchen sie ihrer hohen Vortrefflichkeit halber so reichlich verdienten. Auch dies wird und muss sich mit der Klärung und Läuterung des musikalischen Geschmackes beim grösseren Publikum noch ändern. Sind ja doch jene alten Herren durchaus nicht so unnahbar und unfassbar, als Manche zu glauben scheinen, zumal wenn sie mit so hoher Vollendung, mit so tief durchdachtem Vortrage, mit so reizvoller Abwechslung zwischen Kraft und Zartheit wiedergegeben werden, wie wir sie seit einigen Jahren in den Productionen der kgl. Vocalkapelle durch Wüllner's Bemühungen zu hören gewohnt sind und auch in den jüngsten beiden Soiréen am 23. Nov. v. J. und am 4. Jan. d. J. wieder gehört haben! In ungeschmälerter Anerkennung des richtigen Satzes, dass jeder Stillstand Rückschritt sei, freuen wir uns, in den neuesten Leistungen der Vocalkapelle manchen Fortschritt zu finden. Zunächst erachten wir es von erhöhter Wirkung, dass die Mehrzahl der Einsätze nunmehr vollkommen frei und ohne vorhergehenden Clavieraccordanschlag erfolgte, wobei wir wünschen, dass diese Art der Tonangabe in Bälde gänzlich vermieden werde, weil dieselbe sich schülerhaft ausnimmt und die Wirkung des folgenden Gesangseintrittes beeinträchtigt. Ferner bemerkten wir mit Vergnügen die gesteigerte Charakteristik im Ausdrucke, sowie die erhöhte Klangschönheit der Männerstimmen.

In der ersten Soirée waren die Chornummern der ersten der alten Musik gewidmeten Abtheilung: ein zweichöriges »*Misericordias Domini*«, harmonisch höchst interessant, von *Francesco Durante*, 1684—1755, dem Gründer der alten classischen neapolitanischen Schule; ein sehr durchsichtiges vierstimmiges »*Adoramus*« von *Palestrina*, ein ebensolches »*Ave Maria*« von *Arkadelt*, einem geborenen Niederländer und zur selben Zeit Singmeister der Knaben zu St. Peter in Rom; das sechsstimmige, ausserordentlich klangvolle »Maria wallt zum Heiligthum« von *Johann Eccard*, einem Schüler Orlando di Lasso's, und die sehr schwierige zweichörige Motette »Der Geist hilft unserer Schwachheit auf« von *J. S. Bach's* gewaltiger Majestät. Als Solistin sang die längst schon geschätzte, stets hochgefeierte Frau Diez den 38. Psalm für Sopransolo und Orgel von *Benedetto Marcello*; der Vortrag begeisterte trotz einer kleinen Indisposition der Künstlerin wieder durch den zauberischen Stimmklang und die Tiefe der Auffassung und des Ausdruckes. Die zweite, den neueren Meistern eingeräumte Abtheilung begann mit dem tiefreligiösen, wahrhaft »kindlich betenden« vierstimmigen Abendliede »Herr, der du mir das Leben« von *Josef Haydn*. Unter den beiden sechsstimmigen Gesängen von *Johannes Brahms*, »Abendständchen« und »Vineta«, war besonders das zweite mit seiner weitgespannten bedeutsamen Melodie höchst wirksam. Wie von jeher erfreuten sich drei der fein bearbeiteten stimmungsvollen vierstimmigen Volkslieder von *J. J. Maier* kräftigen Beifalles. Ein »Weihnachtslied« von *Robert Volkmann* für Chor und Soli interessirte durch Klangreiz und feine charakteristische Textbehandlung; die Ausführung war hier ebenfalls musterhaft und unter den Solisten Herr Thoms und Frau Seyler hervorragend. Eine Instrumentaleinlage, die Flötensonate von *G. F. Händel* in E-moll erfreute sich einer edlen stilvollen Wiedergabe durch Herrn Hofmusiker Tillmetz. Die begleitende Orgel wurde hier wie bei *Marcello's* Psalm von Herrn Hieber mit grossem Verständnisse gespielt; doch würden wir Clavierbegleitung hier vorgezogen haben.

Wegen Unwohlseins der Frau Seyler und des Herrn Vogl musste das Programm der zweiten Soirée am 4. Jan. d. J. noch in letzter Stunde Abänderungen erfahren, ohne dass dies jedoch auf die bekannte Vollendung, mit der sich die kgl. Vocalkapelle ihrer Aufgaben zu entledigen pflegt, einen irgend nachtheiligen Einfluss geäussert hätte. Nach dem glanzvollen fünfstimmigen »*Exultate deo*« von *Palestrina* reizte ein vierstimmiges »*Adoramus*« des Bologneser *G. A. Perti*, 1661—1747, durch die Feinheit seiner Klänge. Ihm schloss sich an »*Resonet in laudibus*«, fünfstimmig von dem Orlando di Lasso-Schüler *Joh. Eccard*, und das schön angelegte, klangvolle sechsstimmige »Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz« von *Andr. Hammerschmidt*, 1611—1675, dem Zittauer Organisten. Concertmeister Abel versuchte sich inzwischen, wie schon früher einmal, wieder mit *J. Seb. Bach's* Chaconne für Solo-Violine. Es ist schwer begreiflich, warum Herr Abel mit Vorliebe solche Compositionen wählt, welche einen ganzen allseitig durchgebildeten Künstler erfordern, denen er daher absolut nicht gewachsen ist; er spielte die Chaconne zwar ziemlich rein und sicher, aber ohne Auffassung und mit kleinem, kreischenden und kratzigen Tone. Die achtstimmige Motette »*Qui sedes domine*« von *Fr. Wüllner* war unbedeutender als andere derartige Werke des sonst stets der Wirkung bewussten Gesangsdirigenten; nach Seite der Erfindung erschien sie uns theilweise seicht, theilweise gekünstelt. Durchaus interessant und werthvoll war dagegen eine vierstimmige Motette nach dem 114. Psalm von *Jos. Rheinberger*. Drei heitere Frühlings-, beziehungsweise Tanzlieder aus dem 16. Jahrhunderte von *Morley*, *Meyland* und *Lemlin* wurden höchst graziös gesungen. Hierauf trat die hochgeschätzte Künstlerin und Kammersängerin Frau v. Mangstl wieder einmal aus ihrer allzugrossen Zurückgezogenheit hervor mit den zwei Liedern von *Fr. Schubert* »Im Abendroth« und »Litanei auf das Fest Allerseelen«; ihr hochpoetischer Vortrag spiegelte in technischer und seelischer Beziehung den Adel des echten Künstlerthumes, welches heute in Theater und Concertsaal so überaus selten geworden ist. Der lebhafteste Beifall konnte leider eine Wiederholung des zweiten Liedes nicht erzielen; in dem ersten erschien die Begleitung weder mit dem Componisten, noch mit der Sängerin im Einverständnisse, zu stark und schwankend im Takt. Drei vierstimmige Romanzen von *Schumann*, welche mit vorzüglicher Charakteristik gesungen wurden, und die zweichörige Motette »Fürchte dich nicht« von *J. S. Bach*, welche nach jenen nicht mehr recht munden wollte, schlossen die gehaltvolle Production.

Uebrigens wäre wohl für die Zukunft eine Erweiterung und Erneuerung der Programme für angezeigt zu erachten, nachdem sich auf denselben im Zusammenhalte mit den letzten Concertsaisons doch all zu häufig Wiederholungen finden.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Barmen**, 11. März 1873. (Schluss.) Das zweite Abonnement-Concert am 4. Nov. war dem Andenken des vor 25 Jahren leider zu früh heimgegangenen Mendelssohn gewidmet und brachte an Orchestersachen die Ouvertüre zu den Hebriden und die schottische Symphonie, das Violinconcert (durch Herrn Hofkapellmeister Bargheer aus Detmold sehr gut vorgetragen), drei Lieder für gemischten Chor ohne Begleitung und einige Chöre aus »Paulus«, sodass der Meister in den verschiedensten Compositionsweisen vertreten war. Dass das hiesige Concertinstitut der neueren und neuesten Musik nicht abhold ist, insofern diese aus den Vorbildern der classischen Kunstepoche Leben und Nahrung saugt, dieselben wenigstens nicht als überwundene Standpunkte behandelt, hat es mit der Aufführung der hier sehr wohl gewürdigten Dmoll-Symphonie von *Albert Dietrich* in voriger Saison, und namentlich in dieser Saison mit dem *Bruch*'schen Werke bewiesen. Aber eine weitgehende Concession an die Zukünftler war es doch, dass man einem ihrer ausgesprochensten Vertreter, *Joachim Raff*, für seine Gmoll-Symphonie (»Im Walde«) die ganze zweite Hälfte des dritten Abonnement-Concertes einräumte. Der Erfolg hat gezeigt, dass diese Musik hier gar keinen Boden hat, trotz hie und da interessanter Mache. Erwähnen muss ich noch bei dieser Gelegenheit, dass unsere beiden Schwesterstädte in der Kapelle des Herrn Jul. Langenbach eine ganz vortreffliche Unterstützung für die wirksame Ausführung ihrer Concerte haben und dass Herr Langenbach keine Gelegenheit versäumt, seine Kapelle durch Heranziehung

tüchtiger Kräfte zu einer der besten in der Provinz heranzubilden. Ich kann daher mit Fug und Recht die im weiteren Verlaufe der Saison vorgekommenen Orchestersachen als durchweg tadellos, stellenweise virtuos vorgebracht bezeichnen; es waren dies die Ouvertüren »Fidelio« und »Leonore« (Nr. 3), »Zauberflöte«, »Dame Kobold« von *Reinecke*, »Iphigenie« von *Gluck* und »Abenceragen« von *Cherubini*, sowie *Mozart's* grosse Cdur-Symphonie mit der Schlussfuge. Von den genannten Ouvertüren war die *Cherubini*'sche hier noch unbekannt und machte einen mächtigen Eindruck, nicht minder die etwas in den Hintergrund geschobene *Mozart*'sche Symphonie. Das gänzliche Fehlen einer *Beethoven*'schen Symphonie in der Saison, deren wenigstens einmaliges Erscheinen doch zum guten Ton gehört, hat wohl Meister Raff auf dem Gewissen. Das gute Sprüchwort: »man soll das Eine thun und das Andere nicht lassen« lässt sich eben bei sechs Concerten nicht durchführen. — An Chorwerken brachte die Saison noch »Erlkönigs Tochter« von *Gade*, das kleine »Ave verum« von *Mozart* und *Johannes Brahms*' »Schicksalslied«. Letzteres war hier noch neu und vermochte nicht den Grad von Beifall zu erzielen, den es meiner Ansicht nach verdient. Mir hat diese tief empfundene stimmungsreiche Composition, deren Schönheiten allerdings nicht so gleich hervortreten, sehr wohl gefallen und ich glaube, das Werk wird Anhänger gewinnen, je mehr es gehört wird. Wenn Etwas dem Werke Abbruch thun könnte, so ist es die poetisch vollendete Hölderlin'sche Dichtung, die dem Componisten nur wenig zu sagen übrig lässt und die der für die musikalische Behandlung nothwendigen Zerreissung widerstrebt. Es ist immer dieselbe Wahrheit, dass jede Vermischung der Künste in ihrer höchsten Vollendung nur auf Kosten des einen der beiden Theile geschehen kann, eine Wahrheit, die jedes Blatt der neuesten Kunstgeschichte bestätigt. — Von auswärtigen Instrumentalsolisten hörten wir diesmal nur Frl. Emma Brandes, welche ausser kleineren Sachen *Chopin's* E moll-Concert vortrug und wegen ihrer bedeutenden Technik, Grazie des Vortrags und echt künstlerischen Auffassung rauschenden Beifall davon trug. Wenn Frl. Brandes sich daran gewöhnt, die Tempi nicht allzusehr zu überstürzen und sich eine etwas deutlichere Phrasirung im Vortrage anzueignen, so kann man der noch so jungen Dame für die Zukunft das allergünstigste Prognosticon stellen. — Ueber Frl. Assmann, die im vierten Abonnement-Concert zum letzten Male vor ihrem Abgange zur Berliner Oper bei uns sang, brauche ich wohl nicht besonders noch zu sagen, dass sie, wie immer, das ihr so nahe stehende hiesige Publikum durch den edlen Wohlklang ihrer Stimme, und die gewinnende Art ihres Liedervortrags, zu gewohntem Beifall hinriss; ich habe ihren Entschluss, zur Oper zu gehen, wie fast alle ihre Freunde bedauert, weil mir nicht klar ist, ob sie diejenigen guten und nicht guten Eigenschaften hat, welche für die Bühne geeignet machen. Was sie jetzt ist, eine ganz hervorragende Concertsängerin, wird sie wohl bleiben, mag es ihr in Berlin, mag sie in Berlin gefallen oder nicht. Schliesslich sei noch erwähnt, dass zur Mitwirkung in »Erlkönig's Tochter«, sowie zum Vortrage von Liedern, ausserdem noch Fräul. Marie Klauwell aus Leipzig, sowie Herr Georg Henschel aus Berlin engagirt waren. Frl. Klauwell zeigte sich als gut geschulte Sopranistin, die nach der Seite des Technischen hin nichts zu wünschen liess, während es andererseits bei ihrem Vortrage, wie mir schien, an der erforderlichen Wärme und Leidenschaft hier und da fehlte. Dasselbe gilt von Herrn Henschel, der übrigens den Eindruck eines sehr strebsamen Musikers macht; er singt gemessen, ruhig, fast zu getragen, so dass ich glaube, er wird im Oratorium sein dankbarstes Feld zu suchen haben.

✱ **Basel**, im März 1873. Dienstag den 11. März fand hier das alljährliche Concert des Herrn August Walter in der Münsterkirche statt, dem Orte gemäss diesmal im geistlichen Gewande. Von einem kleinen Chore, den sich Herr Walter selbst herangebildet, im Hinblick auf den grossen Raum etwas vergrössert durch sonstige tüchtige Kräfte, wurden Compositionen von *Palestrina*, *Händel*, *Bach* und *Beethoven* in sehr gediegener Weise zur Aufführung gebracht. Alsdann sang Frau Walter-Strauss mit ihrer bekannten herzgewinnenden Art ein Arioso aus *Händel's* Cäcilienode, die Arie aus *Bach's* Pfingstcantate »Mein gläubiges Herz«, ein Ave Maria von *Cherubini* mit obligater Clarinette und im Verein mit drei ausgezeichneten Dilettanten das *Benedictus* aus *Beethoven's* Missa solennis. Drei Meister ihrer Instrumente, Herr Adolph Bargheer (Violine), Moriz Kahnt (Violoncell), Andreas Lang (Clarinette) waren der gefeierten Sängerin hierbei treue Begleiter und schmiegten sich in trefflicher Weise um die reinen, tief beseelten Klänge dieser schönen Stimme. Dazwischen liess die gewaltige Münsterorgel ihre Tonwellen erbrausen, sicher regiert von dem vielversprechenden jungen Organisten Herrn Glötzer aus München. Er spielte *Bach's* Esdur-Präludium und Fuge und ein noch ungedrucktes stimmungsvolles Adagio von *Rheinberger*. Von grossem Interesse war es, eine sechsstimmige Motette: »O Domine, Jesu Christe« von *Palestrina* und eine solche für acht Stimmen (Doppelchor) von *Seb. Bach* »Lob und Ehre« mit einander vergleichen zu können. Dort, in *Palestrina's* unendlich wogenden, von einem mystischen Halbdunkel umgebenen Tönen die tiefste Befriedigung unseres innersten, religiösen Gefühles, hier bei *Bach's* kühner, protestantisch-protestirenden Stimmführung und scharf einschneidenden Bewegung das göttliche Behagen der künstlerisch-musikalischen Natur in uns. — Diese A capella-Chöre waren meisterhaft einstudirt und kamen, in Bezug auf Intonation und Auffassung, den Intentionen der grossen Componisten sicher ziemlich nahe. In unserer, zwischen »altem und neuem Glauben« schwankenden Zeit sind solche, von der Glaubensstärke ihrer Urheber zeugenden Werke eine wahre Erfrischung, und wir sind Herrn Walter zu grossem Danke verpflichtet, Basel, dem derartige Genüsse auf dem Gebiete der reinen Kirchenmusik nicht allzu häufig geboten werden, mit so herrlichen Schöpfungen verflossener Jahrhunderte bekannt gemacht zu haben.

✱ **München.** Der Tenorist Huber ist, nachdem er einige Male mit Erfolg in der Münchener Oper gesungen hat, in den Staatsdienst zurückgetreten und hat dem seinem Geschmacke nicht zusagenden Theaterleben Valet gesagt.

✱ Man schreibt aus **München**, 5. März: Nach längerem Zwischenraume ging gestern Sophokles' »Antigone« (in der Donner'schen Uebersetzung) wieder einmal über unsere Hofbühne. Ein ungemein zahlreiches Publikum hatte sich eingefunden, die grossartige Tragödie zu sehen. Wir haben aber, da nur die immer wieder applaudirten Chöre an Eros, den Allsieger im Kampfe, und an Bacchus, den Vielnamigen, Beifall gewannen, fast die Vermuthung, dass nur ein geringer Theil des Publikums an dem einfachen, gewaltigen Schritte der Dichtung Geschmack fand, und dass die Meisten die (mehrfach ganz unpassende) Mendelssohn'sche Musik als den schönsten Theil der »Antigone« betrachtet haben. An diesem Abend erschien Herr Possart zum ersten Male wieder auf der Bühne, nachdem er wegen einer hartnäckigen Erschlaffung der Stimmbänder längere Zeit seiner Thätigkeit entzogen war.

✱ **Posen.** Auf dem Stadttheater in Posen kam am 8. März zum ersten Male die Oper »Halka« von *Moniuszko* zur Aufführung, als erste polnisch-nationale Oper, welche über die Bretter einer deutschen Bühne ging. Das Werk des vor nicht langer Zeit gestorbenen, bedeutenden polnischen Componisten wurde im Jahre 1858 zum ersten Male in Warschau aufgeführt und hat seitdem in Prag, Mailand und Petersburg gegen 200 Aufführungen erlebt. Ueber die Oper und deren erste Aufführung in Posen bericht die »Pos. Ztg.«: »Das Libretto der »Halka« ist ein möglichst einfaches, indem uns der Verfasser desselben, Wlad. Wolski, eine Art von Dorfgeschichte aus den Karpathen vorführt. Es ist eine Geschichte, wie sie überall passirt sein kann; von einem nationalen Localcolorit, von irgend einer nationalen Tendenz ist in dem Inhalte der Oper keine Rede. Wenn trotzdem die »Halka« von den Polen selbst als eine specifisch nationale Oper bezeichnet wird, so müssen wir demnach den Grund dieser Bezeichnung in etwas Anderem, in der Musik selbst suchen. In dieser Beziehung sagt eine polnische Zeitung: »Das Volk sang bald heitere, bald traurige und wehmüthige Lieder, aber es fehlte ein starker Meister, welcher diese winzigen Bruchstücke, diesen Gesang, der von den Fluren unseres weiten Vaterlandes herweht, zu einem schönen und herrlichen Ganzen zusammengefasst, welcher ein Werk geschaffen hätte, in welchem die Nation sich selbst wie in einem Spiegel erblickte und diesen Gesang hörend ausrufen konnte: so singe ich, wenn ich traurig bin, so singe ich, wenn ich freudig erregt bin, in diesem Gesange fühle ich meine Seele und den Schlag des eigenen Herzens.« Die Musik in der »Halka« ist schön und eine durch und durch eigenartige, eine slavische Musik.«

✱ **Posen.** Der deutsche Kaiser hat bekanntlich 40,000 Thaler zum Bau eines neuen Theaters in Posen bewilligt. An das Oberpräsidium ist jetzt die Anzeige gelangt, dass die 40,000 Thaler sofort erhoben werden können; aber nur unter der Bedingung ist die Summe bewilligt, dass in Zukunft polnische Vorstellungen ohne höhere Genehmigung nicht mehr im Theater stattfinden.

✱ **Schwerin**, 17. März. Das vierte Orchester-Abonnement-Concert am 15. d. M. wurde durch eine Ouvertüre zu »Sakuntala« von *Goldmark* eingeleitet. Genanntes Werk erschien trotz mancher interessanter Züge nicht bedeutend genug, um seine immerhin etwas ermüdende Länge rechtfertigen zu können. Das hierauf folgende Recitativ und Arie aus »Feramors« von *A. Rubinstein* kennzeichnet den routinirten, reich begabten Componisten gleich in einer Weise, welche (und zwar bei der in Rede stehenden Arie durchweg) das Interesse lebhaft fesselt. Frl. v. Csányi sang übrigens so ausgezeichnet, dass wir nicht nur unser über die Leistungsfähigkeit dieser jungen Dame bereits feststehendes Urtheil in allen Punkten bestätigt fanden, sondern noch einen bemerkenswerthen Fortschritt auf der von ihr betretenen Bahn zu verzeichnen haben, welcher sich besonders in dem später folgenden Recitativ und Arie aus Fidelio: »Abscheulicher« etc. erkennen liess. Ausserdem hörten wir ein Violinconcert (Es-dur) von *Mozart*, vom Herrn Hofconcertmeister Zahn zu Gehör gebracht. Der fünften Symphonie von *Beethoven*, welche das

Concert abschloss, wurde unter Leitung des Herrn Hofkapellmeisters Schmitt eine sehr exacte Ausführung zu Theil.

✻ **Wien.** In den drei Trio-Soiréen, welche von Frau Auguste Anspitz-Kolar, unter Mitwirkung von Director Jos. Hellmesberger, k. k. Concertmeister, und Heinrich Röver, Professor am Conservatorium, am Donnerstag den 13. und 27. März und 3. April im Saale Bösendorfer veranstaltet werden, kommen folgende Werke zur Ausführung: I. 1) *Karl Goldmark*, »Trio in B« (Op. 4). 2) *Ph. E. Bach*, »Sonate in C-moll« für Clavier und Violine. 3) *L. van Beethoven*, »Sonate in As« (Op. 110). 4) *Rob. Schumann*, »Trio in G-moll« (Op. 110). — II. 1) *W. A. Mozart*, »Quartett in Es-dur«. 2) *L. van Beethoven*, »Sonate in A-moll« (Op. 23) für Clavier und Violine. 3) *Rob. Schumann*, »Sonate in F-moll« (Op. 14). 4) *Karl G. P. Grädener*, »Trio in Es-dur« (Op. 35). — III. 1) *R. Schumann*, »Sonate in D-moll« (Op. 121) für Clavier und Violine. 2) *Fr. Schubert*, »Nocturne in Es-dur« (Op. 148) für Clavier, Violine und Violoncello. 3) *Corelli*, »Doppelsonate« (die Herren Hellmesberger sen. und jun.). 4) *Johannes Brahms*, »Trio in Es-dur« (Op. 40) für Clavier, Violine und Horn (die Horn-Partie vorgetragen von Herrn Prof. Kleinecke).

✻ **Wien.** Am 20. Februar fand unter Vorsitz des Präsidenten Dr. Josef Bach die Generalversammlung der Mitglieder des Wiener Cäcilien-Vereines statt. Die Zahl der Mitglieder beträgt gegenwärtig 113, darunter 19 Gründer, 46 Beförderer, 38 ausübende und 10 Ehrenmitglieder. Der Bericht des Administrators Dr. Hausleithner weist für 1871 an Einnahmen 3287 fl. 57 kr., an Ausgaben 2401 fl. 37 kr., sohin einen Kassarest von 886 fl. 20 kr. aus. Zu Ehrenmitgliedern wurden einstimmig gewählt: Die Herren Dr. A. W. Ambros, Ferdinand Graf von Laurencin und Prof. Franz Krenn. Die hierauf vorgenommenen statutenmässigen Wahlen ergaben folgendes Resultat: Herr Dr. Josef Bach als Präses, Herr Dr. Hausleithner als Präses-Stellvertreter, Herr Dr. Senoch als Administrator. Die Herren Leibenfrost, Kurzweil und Schwarz als die übrigen Mitglieder der Direction; die Herren Dr. Pernitza und Buchta als Mitglieder des Musik-Comités und die Herren Kloss, Kottek und Dr. Woerz als Revisoren.

✻ [J. B. Pischek.] In Nr. 10 meldeten wir das Ableben des bekannten Sängers Pischek. Die »Boh.« widmet demselben folgenden Nekrolog: Jos. Pischek war am 14. Octbr. 1814 in Mscheno bei Melnik geboren und studirte in Böhm.-Leipa das Gymnasium, in Prag die Philosophie. Schon als Student wirkte er als Sänger und Orgelspieler in Kirchen mit. Als seine Stimme mutirt hatte, ward selbe zu einem klangvollen Bass. Eine Vorstellung des »Barbier von Sevilla«, in dem Pöck damals auftrat, wirkte auf ihn so mächtig, dass er noch denselben Tag sich die Arie des »Figaro« in einer Musikalienhandlung holte und die ganze Nacht studirte. Ein Jahr später sang er vor dem damaligen Orchesterdirector Triebensee, auf dessen Rath ihn Stöger sogleich auf fünf Jahre engagirte. Am 24. Juni 1835 trat Pischek — damals Jurist im 4. Jahre — zum erstenmale auf, als Cervist in »Norma«. Trotz günstiger Erfolge, bestimmten ihn Kabalen, welche gegen ihn gespielt wurden, der Bühne Lebewohl zu sagen. Ungern entliess ihn Stöger. Pischek wollte sich der Landwirthschaft widmen und begab sich auf die nach seiner Mutter ererbte Wirthschaft. Aber seine Gedanken waren nur bei Musik und Gesang, bald ward ihm die Oekonomie zuwider und er ging nach Wien, um wieder zum Theater zu gehen. Doch nicht einmal als Choristen wollte man ihn anstellen. So sagte er der Kunst ein zweitesmal Valet und reichte um eine Registraturspraktikantenstelle bei der k. k. Hofkammer ein. Kaum aber hatte er das Decret, als ihn der Schritt schon wieder reute. Er weilte einige Zeit im väterlichen Hause, ohne auch nur eine Note zu singen, als ihn aber der innere Trieb wieder dazu drängte, gewahrte er, dass seine Stimme ein prächtiger Baryton geworden. Nach mancher Irrfahrt kam er nach Brünn, wo eben damals der erste Baryton durchgegangen war. Pischek übernahm die Partie des Richard in den »Puritanern«, trat nach blos einer Probe am 2. April 1838 auf und der glänzende Erfolg ward entscheidend für sein Leben. Schon das Jahr darauf engagirte ihn Pokorny an sein Theater in Wien und wo man ihm wenige Jahre vorher eine Choristenstelle verweigert hatte, dort bot man ihm jetzt den für die damalige Zeit hohen Gehalt von 3000 fl. — Im Jahre 1842 wurde Pischek von der k. würtembergischen Hofoper in Stuttgart lebenslänglich engagirt.

✻ Gestorben: In Wiesbaden starb am 4. März ein langjähriges, allgemein beliebtes Mitglied des Theaters, der Opernsänger Herr Peretti, nach langem Leiden im Alter von 57 Jahren. Sein Engagement als erster Tenor des Wiesbadener Theaters trat er am 16. August 1850 an und blieb in dieser Stellung acht Jahre; von da an wirkte er noch bis zum vorigen Jahre als Spieltenor und Tenorbuffo der Wiesbadener Oper in höchst verdienstlicher Weise. Ein Schlaganfall entriss ihn voriges Frühjahr plötzlich zu allgemeinem Bedauern seiner Thätigkeit; seitdem blieb er leidend, bis ihn der Tod in Folge eines erneuerten Schlaganfalls in ein besseres Jenseits abrief.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

L'art universel. Journal bi-mensuel. 24 livraisons in 4° par an. Directeur M. Camille Lemonnier. Prix de l'abonnement pour la France 16 fr. 50 par an. III. Partie: Musique. Paris, Bruxelles, C. Muquardt.

Castellan. — Quelques mots sur le conservatoire de musique de Marseille; par M. Castellan, ancien élève et ex-professeur de cette école. In-8, 20 p. Marseille, imp. Cayer et Ce.

Dolby (Madame Sainton). Tutor for English Singers (Ladies' Voices): a complete Course of Practical Instruction in the Art of Singing. Roy. 8vo. 218 pp. London, Boosey. 12 s. 6 d.

Hullah. — A Grammar of Musical Harmony, by John Hullah, Professor of Music in King's College, Queen's College, and Bedford College, London, and Organist of Charterhouse. New Edition, revised and reconstructed in 1872. Roy. 8vo. 3 s. London, Longmans and Co.

—— A Course of Exercises to accompany the above Grammar of Musical Harmony. New Edition revised and reconstructed in 1872. 1 s. Ibid. (Cf. Notes on Books No. 72 p. 238 b.)

Meerens. — Le diapason et la notation musicale simplifiés par Charles Meerens. Paris, Bruxelles, Londres, Mayence. Les fils de B. Schott. 1873. 8°. 44 pag. et 1 table. 4 Frc.

Moncouteau. — Manuel de transposition musicale composé et dédié à M. Anders par P. F. Moncouteau, organiste de Saint-Germain-des-Prés. In-8°. 42 p. et tableau. Paris, imp. A. Choix et Ce.; Léon Grus. (27 févr.)

Naumann, E. — Deutschlands musikalische Heroen in ihrer Rückwirkung auf die Nation. Vortrag gehalten am 15. Februar 1873 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin von Emil Naumann. Berlin 1873. C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung Carl Habel. 8°. 34 S. (Sammlung wissenschaftl. Vorträge VIII. Serie. Heft 170. 7½ Sgr.)

Paul, O. — Handlexikon der Tonkunst von Dr. Oscar Paul. 7. und 8. Lfg. [Schluss und Nachtrag.] 8°. (2. Thl. III, S. 401—656.) Leipzig, Heinr. Schmidt. à 12 Sgr. (Cplt. 4 Thlr. 12 Sgr.)

Poisot. — Lecture sur les trois séjours de Mozart à Paris; par Charles Poisot. In-8°. 7 p. Paris, imp. Chamerot. (22 févr.)

Roberti, Giulio. Corso elementare di musica vocale in due parti. Parte I. in 16. pag. XVI—72. Firenze. L. 1, 50.

Rossi (Luigi Felice). Memoriale del metodo di canto vocale, ossia dialoghi intorno ai principii elementari della musica. Terza edizione. In-16. pag. 60. Torino, Giudici e Strada. L. 1, 20.

Von C. H. Bitter's Biographie J. S. Bach's erscheint in London bei Houlston & Sons eine englische Uebersetzung von Janet E. Kay. Shuttleworth, with preface by Sir Jules Benedict and a detailed list of all his known Works.

In Paris erscheint demnächst: *Boildieu*, sa vie, ses oeuvres, son caractère, sa correspondance, par M. Arthur Pougin.

Excerpta ex celebrioribus in musica viris Jo. Petro Aloisio Praenestino, Thoma Ludovico a Victoria Abulensi et Gregorio Allegrio Romano etc. etc. Concinenda in majori hebdomada. Curante ephemeride Romana quae a Jo. P. A. Praenestino nuncupatur. Fasc. 1. hoch 4°. 96 S. Rom, Spithoever. 24 Sgr.

Riegel, Frdr. Praxis organoedi in ecclesia. Kirchliches Orgelspiel. Eine Auswahl von Orgelstücken vorzugsweise der namhaftesten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Nach den Kirchentonarten und in fortschreit. Uebg. von kürzeren u. leichteren zu längeren u. schweren Sätzen. 3. Heft. Jonische, äolische und mixolydische Tonart. qu. gr. 4°. (93 S.) Brixen 1872, Weger. 1½ Thlr. (1—3 3 Thlr. 16 Sgr.)

Der Hofmeistersche »Musikalisch-literarische Monatsbericht über neue Musikalien« etc. hat seinen 45. Jahrgang in bedeutender Verbesserung gegen die früheren angetreten; er ist in alphabetischer, der einzig richtigen und brauchbaren Ordnung bearbeitet von A. Dörffel in Leipzig. Leider genügt er auch in dieser Gestalt noch nicht allen Anforderungen. So vermissen wir die Angabe der Verlagsnummern, die bei der immer noch nicht allgemein eingeführten Datirung der Musikalien für historische Zwecke unentbehrlich sich erweist, sowie ferner die Angabe des Formates und des Umfanges, welche letztere nur zum Theil angemerkt sind. Auch können wir nicht begreifen, warum man bei der nun beliebten alphabetischen Ordnung zwischen Musikalien, Bildnissen und Schriften über Musik nicht eine Scheidung macht, sondern diese drei wesentlich unterschiedenen Gattungen zusammenwirft. Ein vierteljährliches systematisches Verzeichniss wird zwar versprochen, das diesem Uebelstande abhelfen soll. — Erfreulich sind die zahlreichen genauen Verweisungen, die Aufzählung der einzelnen Lieder in den Sammlungen mit Angabe der Dichter und die vollständige Nennung der Vornamen, soweit die Titel sie ergeben. Wir hoffen, dass die Redaction der Monatsberichte dieselben allmälig auf den gewünschten Standpunkt bringen werde.

ANZEIGER.

[66]
Bekanntmachung.
Königliche academische Hochschule für Musik zu Berlin.
Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Mit dem 19. April d. J. können in diese mit der Königl. Academie der Künste verbundene Anstalt, welche die **höhere** musikalische Ausbildung bezweckt, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf: **Solo-** und **Chorgesang**; die Orchester-Instrumente: **Violine, Viola, Violoncello, Contrabass**, die **Blasinstrumente; Quartett-** und **Orchesterspiel; Clavier, Ensemblespiel mit Clavier; Orgel; Theorie; Italiänische Sprache** und **Declamation**, und wird ertheilt von den Herren **Adolph Schulze**, Professor **Joseph Joachim**, Königl. Concertmeister **de Ahna**, Kapellmeister **Ed. Rappoldi, W. Müller**, die Königl. Kammermusiker **W. Sturm, H. Gantenberg, J. Kosleck, J. Liebeskind, J. Pohl, O. Schunke I., F. Wieprecht**, Professor **Ernst Rudorff, H. Barth, F. Grabau**, Musikdirector **Al. Dorn**, Professor **A. Haupt, Benno Haertel**.

Diejenigen Schüler, welche sich in der **Composition** weiter ausbilden wollen, können nach voraufgegangener Prüfung auch in die Abtheilung für musikalische Composition eintreten und haben dann die Freiheit, sich einem der Herren Professor **Grell**, Professor **Friedrich Kiel** und Oberhofkapellmeister **Taubert** anzuschliessen.

Es ist Princip, auf den Solo-Instrumenten nie mehr als drei Schüler in einer Stunde spielen zu lassen und sie zweimal wöchentlich zu unterrichten. — Die Eleven der Gesangsklasse in den Abtheilungen für Sologesang und Ausbildung zum Lehrberuf erhalten in der Woche zwei volle Lectionen im Sologesang, ausserdem Unterweisung in Italiänischer Sprache und Declamation. — Der Unterricht im Clavierspiel und in der Theorie ist für alle Eleven obligatorisch.

Das **Honorar** beträgt für die Eleven der Gesangsklasse in den Abtheilungen für Sologesang und Ausbildung zum Lehrberuf jährlich **hundert** Thlr., in der Chorschule jährlich **zwanzig** Thlr., für die Eleven der Instrumentalklasse in den Abtheilungen für Violine, Viola, Violoncello und Clavier jährlich **achtzig** Thlr., für Contrabass und die Blasinstrumente jährlich **funfzig** Thlr., und ist in halbjährlichen Raten pränumerando zu zahlen.

Die Anmeldungen sind schriftlich portofrei bis spätestens am Tage vor der **Aufnahmeprüfung**, welche am **19. April d. J.**, Morgens 9 Uhr, im Gebäude der Königl. academischen Hochschule, Königsplatz Nr. 1, stattfindet, an das Secretariat daselbst zu richten, von welchem auch das ausführliche Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Berlin, den 26. Februar 1873.

Der Director
Professor Joseph Joachim.

---

[67] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

OXFORD-SINFONIE
von
Joseph Haydn.

Partitur . . . . Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen . Pr. 3 Thlr.

---

[68]
Neue Musikalien.
Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. v., Trios für Pianoforte, Violine u. Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von Fried. Hermann. Op. 1. Nr. 1. Esdur. 1 Thlr. 17½ Ngr.
—— Op. 55. **Dritte Symphonie.** (Eroica.) Für Orchester. Esdur. Für 2 Pfte. zu 4 Händen bearbeitet von S. Bagge. 3 Thlr.
Cherubini, L., Requiem (Missa pro defunctis) f. Chor u. Orchester. Cmoll. Klavierauszug mit Text. Neue Ausgabe. 8. **Roth cart.** 1 Thlr.
Chopin, F., Walzer für das Pianoforte. Neue Ausgabe. 4. **Roth cartonirt.** 2 Thlr.
David, Ferd., Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels. Leichte Stücke aus Werken berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig für Violine und Pianoforte bearbeitet.
Heft 6. **Leclair**, 1. Sarabanda. 2. Giga. 3. Allegro. 4. Sarabanda. 5. Allegro. 1 Thlr. 7½ Ngr.
Heft 7. **Corelli**, 3 Suiten. Nr. 1. Preludio, Corrente, Sarabanda, Giga. Nr. 2. Preludio, Allemanda, Sarabanda, Giga. Nr. 3. Preludio, Allegretto, Adagio, Gavotta. } 1 Thlr. 7½ Ngr.
Hummel, J. N., Pianoforte-Werke zu 2 Hdn. Neue revidirte Ausg. Op. 52. Rondoletto. 6 Ngr. Op. 107. Bagatelles. 1 Thlr.
Köhler, L., Op. 234. **24 musikalische Uebungen** in progressiver Folge. 25 Ngr.
Kuhlau, F., Op. 55. **Sonatinen** für das Pianoforte. Heft 1. Nr. 1—3. 17½ Ngr. Heft 2. Nr. 4—6. 22½ Ngr.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begl. des Pfte. Ausgabe für eine tiefere Stimme.
Nr. 31. **Meyerbeer, G.**, Die Rosenblätter, aus den 3 deutschen Liedern Nr. 2*. 5 Ngr.
- 32. —— Lied des venetianischen Gondoliers, aus denselben Nr. 3*. 5 Ngr.
- 33. **Mozart, W. A.**, Das Veilchen. 5 Ngr.
- 34. —— An Chloë. 7½ Ngr.
- 35. **Neukomm, S.**, Abschied, aus Op. 10. Nr. 6*. 7½ Ngr.
- 36. **Petschke, A. T.**, Spinnerliedchen, aus Op. 6. Nr. 3*. 7½ Ngr.
- 37. **Reichardt, J. F.**, Des Mädchens Klage. 5 Ngr.
- 38. —— Sehnsucht. 5 Ngr.
- 39. —— Das Veilchen. 5 Ngr.
- 40. **Reinecke, C.**, Lied: Durch schöne Augen, aus Op. 5. Nr. 3*. 5 Ngr.

Loos, V. A., Op. 10. **Aus den heimathlichen Bergen.** Charakterstück für das Pianoforte. 17½ Ngr.
Ludolffs, O., Op. 4. **Die Wallfahrt nach Kevlaar.** Ballade von H. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 25 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Andante du Concerto pour le Violon Op. 64. Transcription pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano par Jules de Swert. 15 Ngr.
Merkel, G., Op. 64. **Valse-Impromptu** pour le Piano. 15 Ngr.
—— Op. 65. **Jagdscene** für das Pianoforte. 12½ Ngr.
Meyerbeer, G., Chant de Mai, **Maillied.** Für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. 10 Ngr.
Mozart, W. A., Ouverturen für Orchester. Partitur. Don Juan. 1 Thlr. Così fan tutte. 22½ Ngr.
Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.
Nr. 68. **Reinecke, C., Idylle.** Fdur, aus dessen Musik zu Schiller's »Tell«. Op. 102. 7½ Ngr.
- 69. **Schumann, R., Glückes genug**, Ddur, aus Op. 15. Nr. 5. 5 Ngr.

Reinecke, C., Op. 87. **Cadenzen** zu classischen Pianoforte-Concerten.
Nr. 14. zu **Mozart's Concert** Nr. 15. Bdur. Zum 1. Satze. 7½ Ngr.
- 15. zu **demselben Concert.** Zum letzten Satze. 5 Ngr.

Rheinberger, Jos., Op. 68. **Am Walchensee.** 8 Lieder für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.
Nr. 1. Auf dem Baumstamm im Moos.
- 2. Nun weisst du, Trotzkopf.
- 3. Auf der Haide saust der Wind.
- 4. **Nordwind.** Ich wollt' ich wär' der wilde Nord.
- 5. Der Walchensee hat keinen Grund.
- 6. **Verlust.** Ich hatte eine Nachtigall.
- 7. Am Kreuzweg bei dem grauen Stein.
- 8. Die Sonn' ist unter, es schauert der Wind.

Rubinstein, A., Op. 47. **Trois Quatuors** pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Partition et parties séparées. Nouvelle Edition revue par l'Auteur. Nr. 1. 2 Thlr. 25 Ngr. Nr. 2. 3 Thlr.
Schubert, Franz, Lieder und Gesänge. Neue revidirte Ausgabe. Achter Band. 25 Lieder verschiedener Dichter. Für eine tiefere Stimme eingerichtet. 8. **Roth cartonirt.** 1 Thlr.
Tours, B., Suite de Pièces pour Piano à 4 ms.
Nr. 1. Prélude. 12½ Ngr. Nr. 2. Marche. 15 Ngr. Nr. 3. Menuet. 15 Ngr. Nr. 4. Romance. 12½ Ngr. Nr. 5. Tarantelle. 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 9. April 1873. **Nr. 15.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Einwirkung der kirchlichen Wirren auf die Kunst. III. — Herrn Otto Kade's vermeintliche Berichtigungen zum Locheimer Liederbuche (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen für ein oder mehrere Streichinstrumente [Fortsetzung: Werke von Wilhelm Fitzenhagen, Carl Grimm, Ernst Naumann und Eduard Taubert]). — Franz Pyllemann. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen. — Anzeiger.

Einwirkung der kirchlichen Wirren auf die Kunst.

III. *)

Wenn es richtig ist, was Dr. Langhans in seinem Schriftchen: »Das musikalische Urtheil« sagt, dass es »zweierlei ist, ein Kunstwerk kennen zu lernen (es zu verstehen), und sich mit ihm vertraut zu machen«, und dass Letzteres »nicht ohne Mühe und längeren Umgang« erfolge, so ist es doppelt richtig, dass sich eine Kunstepoche oder irgend eine musikalische Schule nicht ausreichend beurtheilen lasse ohne das eingehendste Studium nicht blos ihrer selbst, sondern überhaupt der verschiedenen im Laufe der Jahrhunderte sich vorfindenden musikalischen Bildungen. Es ist eine noch immer nicht ganz verdrängte, ja sogar den meisten praktischen Musikern noch sehr geläufige irrige Meinung, dass zwar das Alterthum und das christliche Mittelalter in gewissem Sinne den theoretischen Grund gelegt haben, auf welchem unsere heutige Musik sich aufbaut, dass aber die praktischen Schöpfungen dieser Perioden nichts weiteres seien, als längst überwundene, nach unseren entwickelteren Begriffen nur als recht mangelhaft anzuerkennende Erstlingsversuche einer die Tiefen der Musik nur dunkel ahnenden Zeit. Gerade das Gegentheil ist der Fall, und um gleich auf das zu kommen, was uns hier zunächst interessirt, so bin ich der festen Ueberzeugung, einmal, dass es für den auf dem Gebiete der Kirchenmusik schaffenden Künstler ein entschiedener Mangel ist, wenn er es verschmäht oder vernachlässigt, sich eingehender mit dem Gregorianischen Gesange und mit dem Palestrinastil zu beschäftigen, dann aber auch, dass dieses Eindringen in jene Kunstepochen für die Beurtheilung späterer Kunstschulen und vor Allem solcher, welche den festen Boden des Vorhandenen mehr oder weniger zu verlassen streben und neue Bahnen aufsuchen, aus mehr als einem Grunde geradezu unerlässlich ist. Zur Kritik verlangt man mit Recht ein musikalisch gebildetes Ohr; man vergisst aber hierbei gern, dass doch zuletzt jede gesunde Kritik zu einem guten Theile auf der Fähigkeit, zu vergleichen, beruht. Diese ist aber nicht durch blos technische, sondern vorwiegend durch historische Schulung zu erreichen. Hiermit soll gewiss nicht gesagt sein, dass nun jeder Historiker mit infallibler Sicherheit auch gleich ein vollendeter Kritiker sein müsse; im Gegentheil, ich verkenne nicht, dass Unkenntniss in den nöthigen Hülfswissenschaften, wozu ich unter anderen auch die physikalische und physiologische Akustik, die Elementartheorie der Musik, insbesondere die antike, mittelalterliche und moderne Tonartenlehre, ferner auch die Poetik, Dramaturgik, Liturgik u. s. w. rechne, den geschichtlichen Forscher fast nothwendig der Einseitigkeit anheimgeben wird. Auch verhehle ich mir nicht, dass ihm persönliche Charakterstimmungen und Neigungen schlimme Streiche spielen können. Doch bleibt es wahr, dass auch über Kunstwerke endgültig nur die Geschichte urtheilt, und dass unser persönliches Urtheil um so unbefangener sein wird, je mehr es uns gelingt, uns auf eine feste historische Grundlage zu stützen. Im Nachstehenden will ich versuchen, auf die vielfach noch nicht ihrem vollen Werthe nach geschätzten Eigenthümlichkeiten des sogenannten Gregorianischen Gesanges und des Palestrinastils näher einzugehen, um dadurch zum Studium dieser Kunstgattungen und zu vorurtheilsfreier Vergleichung derselben mit den Erzeugnissen späterer Zeiten unter Berücksichtigung des kirchlich-liturgischen Zweckes anzuregen.

Der altkirchliche Gesang ist seinem Wesen nach reine Melodie, rein in dem Sinne, dass ihre vollkommene Ausgestaltung nicht mitbedingt ist von rhythmischen oder accordlichen Elementen. Er ist aber auch strenge Melodie, d. h. er ruht vollständig auf tonicaler Grundlage. Eine bestimmte Tonica wird von Anfang an als Zielpunkt des ganzen Gebildes ins Auge gefasst. Sie bildet das Moment der Ruhe, und die ihr zunächst verwandten Klänge werden zu ihr in Gegensatz gestellt, um, in mannigfaltigster Bewegung vorgeführt, zuletzt wieder zu ihr als endlichem Ruhepunkte zurückzukehren und gleichsam in ihr als dem principalen und im eigentlichen Sinne dominirenden Klange auszuruhen und aufzugehen. Die genannten beiden Eigenschaften, die Reinheit und die tonische Strenge sichern der altkirchlichen Melodie ihre Bedeutung für die musikalische Theorie und Kritik. Mit der ersteren Eigenschaft steht sie geradezu einzig da, und die letztere erscheint durch die maasslosen Neuerungen unserer Tage hart bedrängt. Fassen wir beide etwas schärfer ins Auge. Es ist wahr, wenn die Melodien nach unserer modernen Art eingerichtet wären, so müsste das beständige Unisono ohne alle Begleitung tödtend langweilig werden. Aber während der neueren Melodie stets eine schon bei ihrer Conception wenigstens ihren Grundzügen nach mitgedachte harmonische Accord-

*) Siehe I. und II. Artikel im Jahrgang 1872 Nr. 34 und 38.

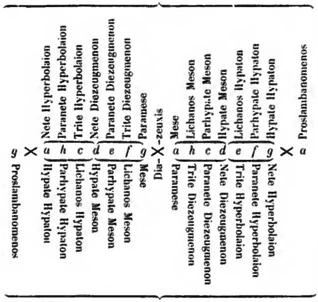
folge zu Grunde liegt, entbehrt dagegen die alte Melodie einer solchen gänzlich. Bei jener wird man daher diese Accordfolge nur ungern vermissen; man wird es mit Recht für einen Fortschritt in der Entwickelung und für ein zum vollen Genusse fast unentbehrliches Hülfsmittel halten, dass das Mitgedachte und zur Sache Mitgehörige nicht erst im Verlaufe des melodischen Ganges dem Hörer klar werde, sondern dass es gleich von Anfang an auch mit ausgesprochen werde. Bei dieser dagegen fehlt zu einem solchen Bedürfnisse wenigstens für den Unbefangenen jede Basis. Es giebt für die alten Choralmelodien gar keine bestimmte Accordfolge, und jeder Versuch, ihnen eine solche unterzulegen, zerstört ihr schönstes Kleinod, die harmonische Vielseitigkeit und Vieldeutigkeit, und schlägt so ihren freien Lauf in Fesseln, die nicht blos unberechtigt, sondern auch überflüssig sind. Denn man würde weit fehlgreifen, wenn man glauben wollte, dass den gregorianischen Gesängen mit den Accorden auch die Harmonie abgehe. Es wird doch Keiner an den herrlichen Vocalduetten eines Hasler oder Orlandus Lassus etwas harmonisch Unvollkommenes finden wollen, weil in ihnen eine eigentliche Accordfolge nicht besteht. Wollte man sie etwa vierstimmig zu machen versuchen, so würde man ihr festes harmonisches Gefüge zerreissen und sie verderben. Ganz ähnlich verhält es sich mit der einstimmigen Choralmelodie. Sie ist nicht etwa blos Oberstimme, sondern sie trägt eine ganz harmonikale Gestaltung in sich selbst; sie ist gleichsam Sopran und Bass zugleich, und sie enthält in diesem Sinne Hauptklänge und durchgehende Klänge nach Analogie der Accorde, sie hat endlich ihre tonicalen, dominantischen und subdominantischen Formen nach Art der Consonanz, und ihre paraphonen Formen nach Art der Dissonanz. Will man dieses feste Gefüge gründlich lockern, ja von Note zu Note förmlich zerreissen, so muss man ihm eine »Begleitung« im modernen Sinne geben. — Der im Vorstehenden erörterte grundwesentliche Unterschied zwischen der alten und der neueren Melodie prägt sich nun selbstverständlich auch in den äusseren Formen und Ausdrucksmitteln aus. Jeder Anklang an das Chromatische ist in der alten Melodie unmöglich. Die strengste Diatonik ist ihre Lebensbedingung. Chromatische Tonfolgen, wie $\bar{c}$—*gis*, $\bar{c}$—*fis* u. s. w., beruhen nicht auf unmittelbarer Verwandtschaft beider Klänge und sind deswegen in der alten Melodie ungerechtfertigt, während sie uns ganz geläufig sind, indem durch die hinzugedachte accordliche Ergänzung die beiderseitige nahe Verwandtschaft mit den Klängen *e* und *a* zu Tage tritt. Aus ähnlichen Gründen sind auch alle diejenigen Tonfolgen, welche in Bezug auf ihre Weite über die Quint hinausgehen, verboten, auch wenn sie im Uebrigen leitereigen sind; ebenso wird jede nahe Verbindung der Klänge *h* und *f* ängstlich vermieden, und bei vorkommenden Collisionen *h* in *b* verwandelt. Der Gebrauch des subtonicalen Semitoniums als Leittons hat seine Begründung lediglich in seiner Stellung im Dominantaccord. Die alte Melodie kennt daher diesen Gebrauch auch in dem Falle nicht, wo das Subsemitonium der betreffenden Leiter angehört. Diese scheinbaren Einschränkungen der melodischen Gestaltung geben der alten Melodie eine grosse Selbständigkeit, Kraft und Ruhe. Die zum Ausdruck kommenden verwandtschaftlichen Klangbeziehungen sind so naheliegend, dass die Aufmerksamkeit des Hörers nie in einem Grade angespannt wird, der der Leidenschaftslosigkeit einer religiösen Gemüthsstimmung gefährlich werden könnte. Dabei bringt die erhöhte Bedeutung der melodischen Bestandtheile, durch welche dem Einzelklange fast der Werth eines Accordes, dem Ruhepunkte der einer Ausweichung zu Theil wird, auch die einzelnen Theile des Textgedankens in hervorragender Weise zur Geltung. Als das vorzüglichste Ausdrucksmittel aber muss die Mannigfaltigkeit der Octavengattungen betrachtet werden, welche bei der harmonikalen Entwickelung der späteren Zeit nothwendig immer mehr verschwinden musste. Die Durtonart und die Molltonart treten hier in je vier streng geschiedenen Formen auf, die sich in der modernen, durch den accordlichen Untergrund beeinflussten Melodie gänzlich verschmolzen haben. Im Durgeschlecht tritt zu der von uns als einzige Normalform betrachteten Reihe *c d e f g a h c* eine zweite hinzu, die die Unterquint der Tonika zum Grundton hat: *f g a h c d e f*, in welcher letzteren die Ausweichung in die Oberdominant leitereigen ist, also die oberdominantischen, d. i. Dur-Verwandtschaften noch mehr vorherrschen als in jener. Umgekehrt liegt das Verhältniss beim Mollgeschlechte, welches in Allem das Gegenbild des Durgeschlechts ist. Ausser der in unserer Theorie als principale angenommenen, von der Dominant als ihrem dem durtonalen Grundtone entsprechenden Ausgangspunkte in gleichen Tonstufen und Verhältnissen, wie die Durreihe, absteigenden Leiter: *e d c h a g f e* hat die alte Theorie und Praxis noch eine zweite Mollreihe, die von der Oberquint der Dominant *e* ausgeht: *h a g f e d c h*, in welcher die kleine Obersecund des Grundtons (Finaltons) *e* in gleicher Weise leitereigen ist, wie in jener zweiten Durreihe die kleine Untersecund der Dominant. Da nun aber die unmittelbar melodische Verständlichkeit nicht blos verhältnissmässig kleine Intervalle, wie oben bemerkt, verlangt, sondern auch einen möglichst kleinen Umfang der Tonstücke, so ist auch noch innerhalb der vier genannten, tonisch verschiedenen Normalformen die Scheidung in authentische und plagalische Behandlung derselben sehr geeignet, charakteristische Unterschiede in der melodischen Färbung zum Ausdruck zu bringen. Zu den so gebildeten je vier Formen der Dur- und der Molltonart gesellen sich aber noch vier weitere Formen einer zwischen Dur und Moll die Mitte haltenden, aus den Elementen beider zusammengesetzten geschlechtslosen Tonart, welche zwar aus unserer Theorie verschwunden ist (bis auf einen nicht allzu glücklichen Versuch Moritz Hauptmann's), in der Praxis aber, wenn auch in anderer Weise als ehemals, noch fortlebt und überhaupt nicht untergehen wird, so lange es eine Tonkunst giebt. Führen jene acht Octavengattungen bei den kirchenmusikalischen Theoretikern die Namen der 11., 12., 5. und 6., beziehungsweise der 9., 10., 3. und 4. Kirchentonart und bei Glarean die Namen der jonisch-lydischen und beziehungsweise äolisch-phrygischen Reihen, so umfasst dagegen die geschlechtslose Tonart die dorisch-mixolydischen Octavenreihen der 1., 2., 7. und 8. Kirchentonart. Die principale Reihe dieser Tonart der Mitte umfasst gleichzeitig die authentisch-dorische und die plagalisch-mixolydische Form, also die 1. und 8. Kirchentonart. Die oberflächlichste Betrachtung dieser Reihe:

d e f g a h c d

lässt die organische Verbindung von Dur und Moll erkennen. Die Reihe ist sich selbst antiphon, d. h. sie zeigt im Aufsteigen und Absteigen die gleichen Verhältnisse. Alles ist hier in einander gekreuzt. Die mehr mollartige dorische Gattung steigt in zwei getrennten dorischen Tetrachorden von *d* als Nete diezeugmenon und von *a* als Mese aufwärts; die durartige mixolydische Gattung geht mit gleichgearteten Tetrachorden abwärts von dem höheren *d* als Nete diezeugmenon und von *g* als Mese. Die authentisch-mixolydische

Form ergiebt sich durch Hinzunahme eines Hypaton-Tetrachords und eines Proslambanomenos in der Tiefe, oder auch durch Beifügung eines Hyperbolaion-Tetrachords in der Höhe. In umgekehrter Weise findet die dorische Gattung ihre plagalische Nebenform entweder durch die Beifügung des Hyperbolaion-Tetrachords in der Tiefe oder durch Anhängung des Hypaton-Tetrachords nebst dem Proslambanomenos in der Höhe. Folgendes Schema möge das Gesagte klar machen: *)

Dorische und hypodorische Tetrachordordnung.



Mixolydische und hypomixolydische Tetrachordordnung.

Es ist mir keinen Augenblick zweifelhaft, dass die Alten dieses Doppelsystem in der Blüthezeit ihrer musikalischen Theorie und Praxis, welche lange vor Aristoxenos da war, in dieser oder einer ähnlichen Form wohl gehabt haben, und dass gerade die den griechischen Theoretikern der Verfallsperiode bereits verloren gegangene Form des *Systema maximum* mit dem Proslambanomenos in der Höhe dem diesem zunächstliegenden Tetrachorde den Namen des Hypaton-Tetrachordes gegeben hat. Mit diesen wenigen Andeutungen, die ohnehin schon etwas abschweifen, muss ich mich hierorts begnügen, verweise aber nochmals auf das oben citirte classische Werk des Frhrn. v. Thimus und auf die im Anschlusse an dasselbe verfasste kleinere Schrift: Die Grundzüge der esoterischen Harmonik des Alterthums von Dr. Richard Hasenclever. Köln 1870. Es wird dort die meines Erachtens einzig mögliche Auflösung der in der griechischen Musikgeschichte herrschenden Verwirrung versucht und mit einer Gelehrsamkeit und einem Scharfsinne nachgewiesen, die wahrlich einer grösseren Beachtung gerade bei den eigentlichen Musikgelehrten würdig gewesen wären, als ihnen leider bisher zu Theil geworden ist. Die oben beschriebene zwölffache Verschiedenheit der Octavengattungen liefert nun selbstverständlich eine grosse Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel, während die strenge Scheidung der einzelnen Dur- und Mollphasen und die ausschliessliche Verwendung einer einzigen derselben bei jedem Tonstück diesem eine einheitliche Färbung verleiht und den Einzelausdruck nie in übertriebener Weise gegenüber der Gesammtstimmung in den Vordergrund treten lässt.

(Schluss folgt.)

*) Vergl. A. Freiherr v. Thimus, Die harmonikale Symbolik des Alterthums. Erste Abtheilung. Köln 1868. S. 377.

Herrn Otto Kade's vermeintliche Berichtigungen zum Locheimer Liederbuche.

(H. Bellermann.)

(Schluss.)

Nr. 23. Mynigleich zartleich geczyret. Die in der Handschrift dem Liede beigegebene Tonweise passt nicht zum Versmaass des Textes und gehört offenbar einem anderen Liede an. Das Lied ist vierzeilig, die Melodie dagegen fünfzeilig, ich habe deshalb eine Textunterlage gar nicht versucht. Herr Kade hilft sich nun damit, dass er mich beschuldigt, die Verse falsch eingetheilt zu haben. Hierbei glänzt er wieder durch Unwissenheit, indem ihm das, was wir einen »Reim« nennen, und der im Deutschen das Versende genügend bezeichnet, etwas ganz Unbekanntes zu sein scheint. Aus den vierzeiligen Strophen macht er in folgender Weise fünfzeilige:

Str. 1. *Mynigleich zartleich geczyret*
adelleich herczleich gefloriret
rubein schein ist ir anplick geleich
gemosirt polirt gar wunigleich.

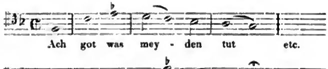
Kade's Verseintheilung ist dagegen folgende:

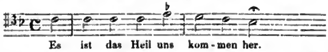
Mynigleich zartleich
geczyret adelleich
herczleich gefloriret,
rubein schein ist ir anplick geleich
gemosirt polirt gar wunigleich.

Strophe 3 nimmt sich in der Kade'schen Fassung noch wunderlicher aus:

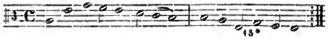
All mein synnen, mut
vnd auch hercz ‖ *schenck*
yniglich ich ir on scherez.
in yrem dienst frew ich mich ze sein
on sy ist mir alle frewd ein pein.

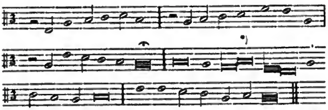
Nr. 26. Ach got was meyden tut. In diesem Liede habe ich den fehlenden Schlüssel durch den Tenorschlüssel mit Vorzeichnung des *b-rotundum* ergänzt; wir haben dann eine ionische sehr sangbare Melodie, in welcher wir die dritte Note *e* selbstverständlich in *es* verwandeln müssen, wie dies z. B. in ähnlicher Weise in dem schönen Liede »Es ist das Heil uns kommen her« geschieht:





Kade tadelt meine Schlüsselwahl und sagt: »Es ist hier »entweder der C-Schlüssel auf der dritten Linie oder der G-»Schlüssel auf der zweiten Linie zu nehmen. Beides kommt auf eins heraus.« Der gelehrte Forscher glaubt hier in seiner gelehrten Confusion thatsächlich, dass beide Schlüssel dieselben harmonischen Verhältnisse geben, denn er fährt fort: »Demnach bewegt sich der *Melodiekörper* in der mixoly-»dischen Tonart mit Hinneigung zur phrygischen wie folgt,« und er notirt die Melodie mit Vorzeichnung des Altschlüssels so:

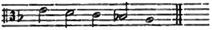




Vergleiche hiermit Lied Nr. 11, wo ihm etwas Aehnliches passirt ist. Jetzt haben wir hier in Nr. 26 eine Melodie, welche der Octave *A—a* angehört, also eine äolische und nimmermehr eine mixolydische. Eines Forschers würdig ist aber der Ausspruch: »Beides kommt auf eins heraus«.!

Herr Kade bringt nun noch »Berichtigungen« in derselben Weise und von demselben Werthe, wie wir sie bis jetzt kennen gelernt haben zu den Nummern 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34 und 35. Wir greifen von diesen nur noch drei Nummern (nämlich 28, 29 und 31) heraus, weil sie uns noch einige weitere Aufschlüsse über die »Forscherthätigkeit« des Herrn Kade zu geben im Stande sind.

Nr. 28. Mir ist mein pferd vernagellt gar. Dieses Lied hat im Original den C-Schlüssel auf der dritten Linie, beginnt und schliesst mit dem Ton *f;* ich habe deshalb das *b-rotundum* vorgezeichnet, so dass die Melodie nun der transponirten ionischen Octave (*f—g—ab—c—d—ef*) angehört. Kade verwirft das *b* und behauptet, die Melodie sei lydisch und zwar aus dem Grunde, weil bei Vorzeichnung des *b* an einer Stelle diese Tonreihe entsteht:



Das ist eine Quinte der zweiten Gattung, die in unendlich vielen, namentlich phrygischen Choralmelodien vorkommt. Herr Kade ruft aber mit Entrüstung aus: »Strophe [soll Vers heissen] »3 und 6 zeigen eine Tonreihe auf, welche ein *b-rotundum* in »keiner Weise verträgt und in älterer Melodik auch in dieser »Gestalt nirgends vorkommt. Diese Tonreihe besteht nämlich »aus der Notenfolge *e—d—c—b—a*. Gegen eine solche sträubt »sich mein Gefühl und die ganze ältere Melodik überhaupt.« Höchst komisch ist es, wie sich Herr Kade hier mit der »älteren Melodik« identificirt, noch komischer aber ist es, dass sich das Gefühl desselben gegen dieselben Verhältnisse gar nicht sträubt, wenn sie in der untransponirten Tonleiter auftreten, also *h—a—g—f—e*. In Nr. 9 schlägt Herr Kade in seiner »Berichtigung« selbst einen Schlüssel vor, durch welchen wir dort folgende Wendung bekommen:

Herr Kade ist ein klarer Kopf.

Nr. 29. Ein gut seligs jar, gelück vnd alles heyl. Die Melodie dieses Liedes ist in so corrumpirter Gestalt durch die Handschrift überliefert, dass ich das Original im Facsimile habe abdrucken lassen. Eine Entzifferung habe ich nicht gegeben, dagegen hat Chrysander eine Lösung versucht, welche S. 135 zu finden ist, die aber durchaus keine Ansprüche auf absolute Richtigkeit macht. Herr Kade bekommt hier einen Anfall von seinem Unfehlbarkeitsdünkel, indem er ausruft: »Wie der Herausgeber von dieser Melodie behaupten »kann, dass sie in der Gestalt, wie sie im Originale vorliege, »ohne Schlüssel und ohne Vorzeichnung so confus »erscheine, dass ein Zusammenhang nicht zu erkennen sei, ist »mir unerklärlich. In melodischer Beziehung liegt sie klar und »deutlich zu Tage, nur die Textunterlage bietet grosse Schwie»rigkeit, da der Text jedenfalls in hohem Grade corrumpirt ist« u. s. w. Und nun geht Herr Kade an den Text und fabricirt mit derselben Kunst, die wir oben in Nr. 23 kennen gelernt haben, aus den vier-zeiligen Strophen sechs-zeilige. Die erste Strophe heisst im Original:

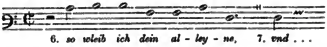
»Ein gut seligs jar, gelück vnd alles heyl
»wünsch ich dir, fraw, zu deinem tail,
»fraw, dein gnad dy kan mich machen gail,
»das solltu, fraw, glauben mir.«

Herr Kade theilt diese Strophe so ein:

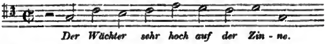
»Ein gut seligs jar
»gelück vnd alles heyl,
»wünsch ich dir, fraw, zu deinem tail,
»fraw, dein genad
»dy kan mich machen gail,
»das solltu, fraw, glauben mir.«

Eine Vergleichung der Melodiefassung des Herrn Kade mit dem Original, welches wir in meiner Ausgabe in einem getreuen Facsimile vor uns haben, muss ich dem Leser selbst überlassen.

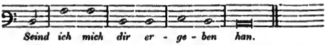
Nr. 31. Mit ganczem willen wünsch ich dir. Aus der Berichtigung dieses Liedes lernen wir nochmals die tiefe Forscherweisheit Herrn Kade's kennen. Da das Lied nämlich im Original mit dem F-Schlüssel auf der dritten Linie notirt ist, so ist das für Herrn Kade Grund genug, die Melodie zu verwerfen. Seine Berichtigung lautet: »Nr. 31 ist eine Melodie »schwerlich zu nennen, sondern nur eine Unterstimme zu einem »mehrstimmigen Tonsatz, was schon aus dem F-Schlüssel auf »der dritten Linie hervorgeht. Mir ist kein Beispiel bekannt, »wo der eigentliche Melodie-Körper im F-Schlüssel und nicht »im C-Schlüssel, gleichviel auf welcher Linie notirt wäre. Da»her auch die vielen Quintensprünge in dieser Stimme, welche »die harmonischen Abschlüsse zu deutlich verrathen.« Die Melodie enthält allerdings dreimal (oder mit der Repetition viermal) einen Quintensprung abwärts, von denen aber nur ein einziger auf ein Versende fällt, nämlich:



eine Wendung, wie sie z. B. ähnlich in dem schönen und bekannten Liede »*Wachet auf, ruft uns die Stimme*« vorkommt, die vielleicht Herr Kade auch für eine Bassstimme hält:



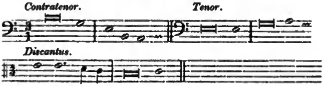
Alle anderen Verse dieser Nummer haben den stufenweise abwärts steigenden Schluss. Der vorliegende Fall möchte uns deutlich beweisen, dass der gelehrte Forscher Kade die Cadenzen nicht nach den Versenden (oder Reimen) bestimmt, sondern nach zufällig in der Melodie vorkommenden Quintensprüngen. Hier ein Beispiel eines solchen Quintensprunges (Zeile 2):



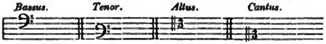
Falsch ist ferner auch die Behauptung, dass man in der älteren Zeit die Hauptmelodie nur im C-Schlüssel und nicht im F-Schlüssel notirt habe. Hiergegen spricht z. B. ein dreistimmiger Satz des Locheimer-Liederbuches selbst, Nr. 15 »*Des klaffers neyden*«. Derselbe hat sich merkwürdigerweise dem

*) Hier ändert Kade eigenmächtig *h* in *a*, um den Tritonus-Sprung zu tilgen.

scharfen Blicke unseres gelehrten Forschers entzogen. Wir sehen dort folgende Anordnung der Schlüssel:



Dann kommt im fünfzehnten (auch später im sechszehnten) Jahrhundert nicht selten folgende Schlüsselanordnung vor, zu welcher bei *Glarean*, *Dodecachordon* S. 373 ein Beispiel zu finden ist:



Auch viele Gregorianische Gesangbücher aus dem fünfzehnten, sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert sind im F-Schlüssel auf der dritten Linie notirt. Wir wissen freilich nicht, ob Herr Kade den Gregorianischen Melodien den schönen Namen »*Melodiekörper*« beizulegen für wünschenswerth hält oder nicht.

Hiermit breche ich meinen Bericht über die Kade'schen »Berichtigungen« ab; aus den mitgetheilten und besprochenen Einzelnheiten werden sich unsere Leser sicherlich ein vollkommenes Urtheil über den hohen Werth des in Rede stehenden Artikels bilden können, sowie über Alles, was unter der renommirten Firma Rob. Eitner an die Oeffentlichkeit tritt.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen für ein oder mehrere Streichinstrumente.

(Fortsetzung aus Nr. 14.)

Eine Gruppe von Tonstücken für ein oder mehrere Streichinstrumente theils mit, theils ohne Clavierbegleitung möge nun hier im Zusammenhange besprochen werden.

Notturno für das Violoncello[22]) von Wilhelm Fitzenhagen Op. 6. Dieses »Notturno« für »Violoncello« ist ein »dankbares« Stück in des Wortes verwegenster Bedeutung. Die Melodik ist von derjenigen eindringenden Popularität, welche bei der Masse stets ihres Erfolges gewiss ist, und nach Seiten des Klanglichen fehlt es auch nicht an den gehörigen Mischungsverhältnissen: mit einem Worte, das Stück wird sein Publikum finden, dem es recht sehr gefallen wird. Verzichtet es auf jede höhere künstlerische Bedeutung, so hat es doch den relativ schätzbaren Vorzug, dass es sehr angenehm zu spielen, von wohlgerundeter Form und ganz honneter Mache ist.

Zwei kleine Scenen aus Lohengrin für Violoncello mit Pianofortebegleitung von Carl Grimm.[23]) Die Scenen heissen: »Lohengrin's Herkunft« und »Lohengrin's Abschied«. Die Bearbeitung ist für beide Instrumente sehr geschickt; das Original ist mit grösster Treue transcribirt. Dass beide Stücke sehr fragmentarisch wirken, liegt nicht an dem Bearbeiter; Wagner hat gerade in diesen Stellen sein Princip der planmässig durchgeführten Formlosigkeit mit eiserner Strenge verfolgt. Es sind eitel melodische Ansätze, die sich zu keinem kristalischen Gebilde entwickeln, und an denen man, zumal bei ihrer Uebertragung auf das Gebiet der reinen Instrumentalmusik, keine sonderliche Freude haben kann, wofern man eben nicht zu den Verächtern der logisch entwickelten Form in der Musik gehört.

Zwei Stücke aus L. van Beethoven's Werken für Kammermusik für Violine und Pianoforte bearbeitet von Ernst Naumann.[24]) Diese Stücke sind: 1) »Cavatina« aus dem Quartett Op. 130 und 2) »Lento« aus dem Quartett Op. 135. Diese Arrangements sind sauber, ohne die geringste Zuthat, und also verständig gemacht. Dass sie eine sonderliche künstlerische Berechtigung in sich tragen, möchten wir bezweifeln. Beethoven's letzte Quartettschöpfungen sind so absolut auf die klanglichen und technischen Mittel der Streichinstrumente angewiesen, dass sie unseres Dünkens überhaupt gar kein Arrangement zu lassen, ohne an ihrem Lebensnerv getroffen zu werden. Dieses allgemeine ästhetische Bedenken gegen das vorliegende Arrangement vorausgeschickt, können wir zugestehen, dass es übrigens alles Lob verdient.

Zwei Stücke für Violine und Pianoforte von Ernst Eduard Taubert Op. 16.[25]) Die beiden Stücke nennen sich »Ungarisch« und »Scherzo«. Sie sind im echten Duostil gehalten, d. h. sowohl das Clavier wie die Violine ist naturgemäss behandelt und wirksam verwendet, und die Themen sind in der Art erfunden, dass sie vielfach canonische und imitatorische Behandlung zulassen. Der Componist versteht sich auf letztere sehr gut und pflegt sie mit Vorliebe, wodurch seine Arbeiten einen Anstrich von Ernst und Gediegenheit bekommen, der ihnen in den Augen des Kenners sehr förderlich sein muss. Der »Ungarische« verdient in jeder Hinsicht den Vorzug vor dem »Scherzo«; er ist von charakteristischem Gepräge, von ziemlich kräftiger Originalität und sehr effectvoll durch die Mannigfaltigkeit und den Reichthum der Motive. Er verlangt übrigens zwei sehr ferme Spieler, um zur Geltung zu kommen. Das »Scherzo« ist weniger originell und laborirt an einer gewissen Massigkeit und Schwerfälligkeit, welche durch die übrigens sehr solide Mache keineswegs verdeckt wird.

22) Notturno für das Violoncello (sic!) mit Begleitung des Pianoforte und der Harfe oder des Pianoforte allein componirt von Wilhelm Fitzenhagen. Op. 6. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12915. 12916.) Folio. 7, 3 S. Ausgabe mit Pianoforte und Harfe. Pr. 25 Sgr. Ausgabe mit Pianoforte allein Pr. 20 Sgr.

23) Zwei kleine Scenen aus Lohengrin. Nr. 1. Lohengrin's Herkunft. Nr. 2. Lohengrin's Abschied. Für Violoncello mit Pianofortebegleitung von Carl Grimm. Op. 31. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12887.) Folio. 9 S. Pr. 20 Ngr.

24) Zwei Stücke: I. Cavatina aus dem Quartett Op. 130. II. Lento aus dem Quartett Op. 135 aus L. van Beethoven's Werken für Kammermusik für Violine und Pianoforte bearbeitet von Ernst Naumann. Ebds. (12914.) Fol. 5, 2 S. Pr. 10 Ngr.

25) Nr. I. Ungarisch. Nr. II. Scherzo. Zwei Stücke für Violine und Pianoforte componirt von Ernst Eduard Taubert. Op. 16. Nr. I. II. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung. R. Linnemann. (4322. 4323.) Folio. 11, 3 S., 11, 4 S. Pr. à 20 Ngr.

(Schluss folgt.)

Franz Pyllemann.

Die verehrten Leser der »Allg. Mus. Ztg.« waren gewiss alle schmerzlich überrascht, als ihnen Nr. 11 dieser Blätter die Nachricht von dem am 7. März d. J. erfolgten Hinscheiden Franz Pyllemann's brachte. Dabei mag wohl der Wunsch in Vielen rege geworden sein, etwas Näheres zu erfahren von den Lebensumständen dieses trefflichen und fleissigen Mitarbeiters. Soweit hier die Materialien vorliegen, sei diesem Wunsche entsprochen.

Geboren wurde Franz Pyllemann im Jahre 1841 in Berlin. Sein Vater, ein vielseitig gebildeter Mann, liess ihm eine sorgfältige Erziehung zu Theil werden und hatte die Absicht, den Sohn zum Theologen heranzubilden. Aber Talent und unbezwingliche Neigung zur Musik, welche sich schon frühzeitig bei Pyllemann bemerklich machten, durchkreuzten diesen Plan.

Sich ganz und gar der Tonkunst zu widmen — das war sein sehnlichster Wunsch schon als Knabe. Er trieb denn auch, neben seinen Gymnasialstudien, mit grossem Eifer Harmonielehre, Clavier- und Orgelspiel; *Haupt*, *Kiel* und *Gustav Schumann* unterwiesen ihn darin. Nachdem er es in diesen Fächern zu einer tüchtigen Fertigkeit gebracht hatte, beschloss er 1865 nach Wien zu übersiedeln. Eine Concerttour, die er von hier aus mit dem Cellisten *Röver* unternahm, wurde bedeutungsvoll für seinen ferneren Lebensgang. In einem ungarischen Städtchen (Nagy-Kanizsa) lernte er die geschätzte Familie Prager kennen, aus deren Mitte er die älteste Tochter Jenny liebgewann und sie als Gattin heimführte. Nach Wien zurückzugehen, mochte er nun wohl Verlangen fühlen; allein die ausserordentliche Beliebtheit, deren er sich erfreute, und insbesondere der Wunsch seiner Gattin, bei den Eltern zu bleiben, fesselten ihn an den kleinen Ort. Nach einem Zeitraume von drei Jahren, in welchem er den günstigsten Einfluss auf die dortigen Musikverhältnisse übte, und in welche auch seine ersten schriftstellerischen Versuche fallen, scheint ihm der Wirkungskreis für seine Kräfte denn doch zu enge geworden zu sein, und er entschloss sich abermals — diesmal mit Weib und Kind — nach Wien zu gehen. Hier, unterstützt von einigen guten Freunden, worunter Gotthard in erster Reihe zu nennen, fasste er bald festen Fuss. Als Lehrer wirkte er in Privatkreisen sowohl, als in der Horak'schen Musikschule; als Schriftsteller in der »Grazer Tagespost«, im »Salonblatt« und in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«. Doch nicht lange sollte es dauern. Ein altes Unterleibsübel verschlimmerte sich von Tag zu Tag und bildete sich zu einer Verengerung des Darmes aus. Dies machte eine lebensgefährliche Operation nothwendig — der Arme erlag. — —

Als Mensch gehörte Pyllemann zu den liebenswürdigsten. Milde und Wohlwollen waren der Grundzug seines Charakters; dieser prägte sich auch in seinen kritischen Arbeiten deutlich aus. Nicht leicht fällte er ein absprechendes, ein entschieden tadelndes Urtheil über Werke und Künstler, und selbst ganz schwachen Leistungen suchte er wo möglich noch eine gute Seite abzugewinnen. Im persönlichen Umgange hatte er eine Art sich zu geben, die Jedermann gleich für ihn einnehmen musste. Und welch ein treuer Familienvater er war: davon weiss die junge Wittwe wohl am besten zu sagen. Ihre lieben Kleinen — eines fünf Jahre, das andere noch nicht acht Monate alt — sie ahnen den Verlust nicht, der sie betroffen. Wohl ihnen! Aber die schwergeprüfte Frau! — Möge sie Trost finden in dem Gedanken, dass ihr dahingeschiedener Gatte ein Mann im besten Sinne des Wortes war, dass er immer nur das Schöne und das Gute angestrebt, dass er in ehrendem Andenken all derer bleiben wird, die Gelegenheit hatten ihn kennen, ihn lieben zu lernen. *S. W.*

Wir fügen an diesen Nachruf noch das Verzeichniss der Aufsätze Pyllemann's, welche er in diese Zeitung lieferte:

Jahrgang 1871:

Mittheilung über ein problematisches Clavierinstrument, in Nr. 41.
Beurtheilungen von neueren Compositionen für Pianoforte mit und ohne Begleitung von anderen Instrumenten, in Nr. 41, 42, 44, 46, 47 und 48.
Berichte über die Concerte und Oper in Wien, seit April 1871, in Nr. 16, 18, 22, 25, 32, 37, 41, 46, 48, 49, 50 und 51.
Ein Bericht aus Salzburg, in Nr. 38.

Jahrgang 1872:

Neuerdings veröffentlichte Werke aus Franz Schubert's Nachlasse, in Nr. 3.
Mittheilungen über J. C. Kessler, in Nr. 12.
Zwei »musikalische Nachdichtungen« von Schwind's »Schöner Melusine«. Kritisch beleuchtet, in Nr. 18—20.
Die Schubert-Feier in Wien, in Nr. 26.
Ein neuer Schluss, in Nr. 40.
Compositionen von Ladislaus Zeleński, in Nr. 41.
Beitrag zur Naturlehre der Popularität von Melodien, in Nr. 42.
Musik und Bildung. (Aus dem Jahres-Bericht der Horak'schen Clavierschule. Wien 1872.) Nr. 47.
Das erste Orgelconcert in Wien, in Nr. 48.
Erste Aufführung von Johannes Brahms' »Triumphlied« in Wien, in Nr. 52.
Beurtheilungen von neueren Compositionen für Pianoforte, in Nr. 8, 37—39.
Berichte über die Concerte und Oper in Wien, in Nr. 1—5, 7, 9—12, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 37, 38, 47—52.

Jahrgang 1873:

Beurtheilungen von neueren Compositionen, in Nr. 2, 3, 6, 7 u. 11.
Berichte in Nr. 1, 2, 5—7.

Pyllemann schrieb auch unter dem Pseudonym: Pilander.

D. Red.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Kirchenconcert in der Thomaskirche.) *H. B.* Sonnabend den 29. März am Nachmittag um 5 Uhr veranstaltete der Gesanglehrer am Louisenstädtischen Gymnasium Herr Reinhold Succo, der zugleich Organist an der Thomaskirche und bekanntlich einer unserer vorzüglichsten Orgelspieler ist, ein Concert, in welchem er theils seinen Gymnasialchor vorführte, theils einige Seb. Bach'sche Orgelwerke zu Gehör brachte. Das Concert begann mit einem grossen Präludium in *D-moll* von Seb. Bach, worauf der Chor zunächst zwei Strophen des Chorales »Lobe den Herren den mächtigen König der Ehren« vierstimmig von A. E. Grell und alsdann ein noch nicht im Druck erschienenes vierstimmiges »*Salvum fac regem*« von H. Bellermann anstimmte. Hierauf trug Succo zwei Seb. Bach'sche Orchesterstücke von ihm für die Orgel übertragen vor, nämlich die Symphonie »Es waren Hirten beisammen auf den Feldern« aus dem Weihnachtsoratorium und die Einleitung zur Cantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«. Beide Stücke waren von ausserordentlich schöner Wirkung, namentlich aber die erstgenannte Symphonie, in welcher die feinen Nüancirungen, welche die Thomas-Orgel zulässt, nicht wenig zur Erhöhung dieser Wirkung beitrugen. Es folgten zwei Compositionen für Chor vom Concertgeber aus dessen Op. 7: »Wenn ich nur dich habe« vierstimmig und »Jerusalem, wie liegt die Stadt so wüste« fünfstimmig. Beide Stücke sind schon in früheren Jahrgängen dieser Zeitung*) ihrer Gediegenheit und Schönheit wegen gerühmt worden. Die folgende Nummer des Programms brachte uns die grosse *E moll*-Fuge von Seb. Bach zu Gehör, welcher dann das *Ave verum corpus* von Mozart folgte. Den Schluss machte eine freie Phantasie des Concertgebers über den Choral »O Haupt voll Blut und Wunden«. Ueber die hervorragende Tüchtigkeit Succo's als Orgelvirtuosen herrscht einstimmig das Urtheil der grössten Anerkennung, wie auch von unserer Seite in diesen Blättern wiederholt darauf hingewiesen worden ist. Höchst erfreulich waren aber auch die Leistungen des von ihm unterrichteten und geleiteten Gymnasial-Chores, welcher die oben genannten vier- und fünfstimmigen Gesänge mit verständigem Vortrage, gutem Tone, reiner Intonation und ohne instrumentale Hülfe sang. Dergleichen Aufführungen sind für die Schule von dem grössten Nutzen und sollten von Seiten der Schuldirectoren mit allen Mitteln unterstützt werden. Der zweckmässige Unterricht und die genaue Einübung ist allerdings die erste Bedingung für eine gute Gesangleistung, und wo wäre dieser Unterricht in besseren Händen als am Louisenstädtischen Gymnasium! Wirkliche Sicherheit im Vortrage bekommt ein Chor aber erst dann, wenn ihm recht oft Gelegenheit gegeben wird, bei festlichen und anderen Gelegenheiten sich vor einer grösseren Zuhörerschaar zu produciren und das Erlernte möglichst gut zu Gehör zu bringen. Succo's Chor hat hierin schon recht Erfreuliches erreicht, und die Sicherheit wird bald noch mehr zunehmen, wenn Succo noch öfter dergleichen Aufführungen veranstaltet als bisher geschehen. Das zahlreich herbei geströmte Publikum, welches die Räume der Kirche kaum fassten, ist uns ein Beweis, dass dergleichen Aufführungen auch in weiteren Kreisen Anklang finden, und dass man mit der Zeit ihren Nutzen für den Gesangunterricht auf den Schulen allgemein einsehen wird.

✱ **Erfurt.** Der Erfurter Musik-Verein brachte in den beiden Concerten am 6. Febr. und 6. März d. J. zu Gehör die Symphonie Nr. 3 in A-moll von *Gade*, Ouvertüre zu der Oper »Die Wasserträger« von *Cherubini*, Ouvertüre, Scherzo und Finale für Orchester von *R. Schumann*, Andante tranquillo und Scherzo aus dem Sommernachts-

*) Siehe Jahrgang 1869 S. 100. Wir hatten das Vergnügen, dem Concerte beizuwohnen und müssen bekennen, dass besonders die Motette »Jerusalem« durch ihren echt musikalischen Gehalt, wie durch die in ihr ausgedrückte tiefreligiöse Stimmung einen ausserordentlichen Eindruck hinterliess. Wir machen Dirigenten von Gesangvereinen auf dieses Motettenheft erneut aufmerksam. *D. Red.*

traum von *Mendelssohn*, Ouvertüre Nr. 3 zu Leonore von *Beethoven*. Im ersten Concerte wirkten Frl. Lilli Lehmann, königl. Hof-Opernsängerin aus Berlin durch den Vortrag einer Arie von *Herold* und einiger Lieder, sowie Professor B. Cossmann durch den Vortrag des Violoncell-Concertes von *Eckert*, Larghetto von *Mozart* und Papillon von *Popper* mit. Im zweiten sang Frl. Charlotte Grossi, königl. Hof-Opernsängerin aus Berlin, zwei Arien aus der Zauberflöte von *Mozart* und aus »Rigoletto« von *Verdi* und »Suleika« von *Mendelssohn*; Herr Professor Seiss aus Köln trug das Concert für Pianoforte in F-moll von *Weber* und kleinere Stücke von *Chopin*, *Mendelssohn* und *Seiss* selbst vor.

* **Innsbruck.** Der hiesige Musikverein unter M. Nagiller's Leitung wird auch in diesem Jahre wieder ein zweitägiges Musikfest veranstalten, und zwar am 25. und 26. Juni. Am ersten Tage wird das grosse Oratorium »Elias« von *Felix Mendelssohn Bartholdy* zur Aufführung kommen, und haben bereits folgende Künstler die Soloparthien übernommen: Sopran: Frau Sofie Förster, kgl. bair. Hofopernsängerin. Zweiten Sopran und Alt: Frau Sofie Diez, königl. bair. Hofopern- und Kammersängerin. Tenor: Herr Ferdinand Bohlig, Hofopernsänger. Bass: Herr Professor Julius Stockhausen. Am zweiten Tage Künstlerconcert. — Das zweite und dritte Concert des Musikvereines fanden am 4. und 18. März statt und kamen an grösseren Werken zur Aufführung: Symphonie in C-moll von *M. Nagiller*, Concert für das Pianoforte von *R. Schumann*, Ouvertüre zu Fidelio in E-dur von *Beethoven*, Serenade für Streich-Orchester (Nr. 1 C-dur) von *Rob. Volkmann*, Entr'acte zu dem Drama Rosamunde von *Schubert*, Concert für zwei Violinen und Violoncell von *Händel* und Symphonie in C-dur von *Haydn*. Im zweiten Concerte wirkten als Solisten mit der Pianist Carl Polko aus München und eine angehende Sängerin Frl. Schwärzler, im dritten die kgl. bair. Hofopernsängerin Frau Sofie Diez.

* **Torgau.** Der vom Director Dr. O. Taubert trefflich geleitete Gesangverein zu Torgau führte am 28. März »Johannes Huss«, Oratorium in drei Abtheilungen von August Zeune, componirt von *Carl Löwe* auf. Die Soli waren vertreten durch die Damen Frl. Antonie Kotzolt (Sopran), Frl. Pauline Werner (Alt) und die Herren Domsänger Geyer (Tenor) und Siebert (Bass) aus Berlin. Die Aufführung wird uns als eine nach dortigen Kräften vortreffliche geschildert.

* **Weimar**, im April. In nicht geringe Verlegenheit wurde in gegenwärtiger Saison die Theaterdirection durch mehrfach eingetretene »Unpässlichkeit«, oder, wie Herr Dingelstedt — genau genommen, sprachlich wohl richtiger — drucken liess: »Unbässlichkeit« mehrerer Sänger und Sängerinnen versetzt. Aehnlich im Schauspiel. In der letzteren Zeit ward auch der erste Bass »unbässlich«, und darum trat ein kleiner Stillstand in der Oper, namentlich der sogenannten grossen, ein. Doppelte Besetzungen giebts hier nicht, demnach liess sich keine entsprechende Abhilfe treffen, es sei denn durch rasche Herbeiziehung eines Succurses aus Leipzig, wie neuerdings des Herrn Ress als König in »Lohengrin«, was freilich immer der Kasse ein Opfer auferlegt. Herr Borchers, unser lyrischer Tenor, mit nicht sehr starker, aber sehr angenehmer, wenn auch nicht vollständig reiner Bruststimme begabt, ist ein durchaus braver Chapelou; nur wäre zu wünschen, er möchte in seinen gesanglichen Vortrag an einzelnen Stellen etwas mehr Feuer und Schwung, in sein Spiel einen Schimmer von Poesie mehr bringen. Frl. Meyer, diese echte, dabei so bescheidene Künstlerin, war als Madelaine, wie immer, in jedem Bezuge vollkommene Herrin ihrer Partie, und Herr Schmidt, ein höchst unterhaltender Bijn, was auch vom Herrn Knopp als Marquis gelten durfte; nur hätten wir an vielen Stellen des letzteren seine allzusüssliche Miene hinweggewünscht. Unsere Primadonna, Fräul. Amann, verlässt uns dem Vernehmen nach mit Ablauf des Theaterjahres. Die schätzbare Altistin unserer Oper, Frau Ludwig-Medal, würde weit mehr leisten, wollte sie dem unschönen Tremuliren, in das sie zuweilen verfällt, gründlich und für immer den Laufpass geben. Als liebe, anmuthsvolle Erscheinung producirte sich wieder Fräul. Schmidt als Marie in »Czaar und Zimmermann«. Die ausserordentliche Sicherheit, sowie das Geschmackvolle und Künstlerische ihres Gesanges und ihrer mimischen Darstellung bringen den wohlthuendsten Eindruck hervor. Das berühmte, bekanntlich aber gänzlich aus dem Charakter des Helden fallende Czaarenlied wurde von unserem v. Milde in gewohnter Weise vortrefflich gesungen. — In einer Wiederholung der Spohrfeier, zum Besten armer Confirmanden vom Orchesterverein veranstaltet, bekundete Kömpel im Vortrage des achten Violinconcertes seines einstigen Lehrers von Neuem sein classisches Spiel, und sangen die beiden Frl. Kotzenberg, ausser dem Blumenduett aus »Jessonda«, noch zwei Duetten von *Rubinstein* und *Schumann* mit vielem Beifall. — Novitäten aus der hiesigen Opernwelt sind nicht zu verzeichnen. Die üblichen Quartett-Soiréen hiesiger Hofkapellisten sind wegen andauernder Krankheit des Cellisten nicht zu Stande gekommen.

* **Wien.** Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde hat der Kammersängerin Frau Karoline Gompers-Bettelheim anlässlich ihrer Interpretation des »David« in Händel's Oratorium »Saul« ein sinniges Ehrengeschenk gewidmet. Mit einem verbindlichen Dankschreiben erhielt die Künstlerin eine in karrarischem Marmor trefflich ausgeführte Nachbildung des »David« von Mich. Angelo. Auf dem Postamente befindet sich die Leier als Wahrzeichen des Musikvereins und das Datum der Aufführung: 28. Februar 1873.

* **Wien.** Um das musikalische Leistungsvermögen Wiens vor den Gästen der Weltausstellung in würdiger und solenner Weise zu repräsentiren, veranstaltet die Gesellschaft der Musikfreunde in Verbindung mit dem Wiener Männergesangverein, der philharmonischen Gesellschaft und dem Singverein zur Feier der Eröffnung der Weltausstellung zwei Musikfeste im grossen Musikvereinssaale an den Sonntagen 4. und 11. Mai Mittags und wird ersteres die berühmtesten Compositionen Schubert's und letzteres die grössten Werke Beethoven's enthalten, und damit eine grossartige Interpretation der Schöpfungen dieser beiden grossen Musiksöhne Oesterreichs darbieten.

* **Wien.** (Ein Rückblick auf das alte Operntheater nächst dem Kärntnerthore.) Am 27. März wurden die letzten Ziegel von alten Operntheater nächst dem Kärntnerthore abgebrochen — die alte Oper ist somit vollständig vom Platze verschwunden und nur die Erinnerung an die erlebten Kunstgenüsse in demselben bleibt ewig wach! — Im Jahre 1709 wurde vom Wiener Magistrat an der Stelle, wo das alte Operntheater gestanden, für eine italienische Harlekinaden-Truppe unter Ristori das erste öffentliche Stadttheater gebaut. — Im Jahre 1712 nahmen deutsche Schauspieler Besitz von diesem Theater, in welchem meist extemporirte Stücke gegeben wurden. 1752 kam eine französische Schauspieler-Gesellschaft in dasselbe. Am 3. November 1761 brannte es vollständig nieder, wurde jedoch nach den Plänen des Baron Pacassi, k. k. Hof-Architekten, vom General-Spektakel-Director Grafen Durazzo schnell wieder aufgebaut und am 9. Juli 1762 schon eröffnet. 1766 kam die Vorhalle dazu. 1766 wurden das französische Schauspiel, die italienische Oper und das Ballet ausschliesslich dem Opernhause zugewiesen, das bis 1821 mit dem Hofburgtheater vereinigt blieb. In diesem Jahre (1821) wurde das Operntheater an Domenico Barbajo mit bedeutenden Zuschüssen verpachtet. 1826 bis 1827 blieb es geschlossen, 1828 übernahm der kunstsinnige Graf Gallenberg die Leitung, legte sie aber 1829 schon wieder nieder. Die Bühne wurde durch den Zubau im Gässchen vergrössert, das zwischen der Oper und den angrenzenden Häusern sich befand und auch der daselbst befindliche Brunnen miteinbezogen. Endlich übernahm Duport die Pachtung — und die Oper wurde eine Pflanz- und Musterschule für Talente. — Wir nennen Weinmüller, Forte, Wild, Vogl, Milder-Hauptmann, Campi, Seidler, Sessi, Grünbaum, Sonntag, Lablache, Fodor, Rubini, David, Roziers, Millers, Brugnoli, Eissler, Staudigl, Lutzer, Hasselt, Ander etc., welche zumeist durch Medaillons im ersten Range des neuen Opernhauses verewigt wurden. — Bis Ende des Jahres 1873 werden Neubauten die Stelle des alten Opernhauses eingenommen haben, dessen Ziegel zum Aufbau der Komischen Oper verwendet werden. (W. Frdbl.)

Vermischte literarische Mittheilungen.

(Schulprogramme.) Das letzte Programm des Königlichen Friedrichs-Collegiums zu Königsberg in Preussen (Michaelis 1872) enthält einen lesenswerthen Aufsatz »Die Entwicklung des Gesangunterrichtes in den Gymnasien seit der Reformationszeit« von dem ordentlichen Gymnasiallehrer Otto Ungewitter. Herr U. ist zugleich Gesanglehrer der Anstalt und giebt neben zwanzig wissenschaftlichen Stunden sieben Gesangstunden wöchentlich. Das Gymnasium zählt circa 550 Schüler, so dass die Anzahl von nur sieben Gesangstunden ausserordentlich gering ist.

Ferner bringt uns der soeben ausgegebene Jahresbericht des Königlichen Gymnasiums zu Charlottenburg (Ostern 1873) einen vom Director Dr. Ferdinand Schultz verfassten, die Organisation des Gesangunterrichtes auf höheren Schulen besprechenden Aufsatz »Ueber das Verhältniss des Gesangunterrichtes zur Bildungsaufgabe unserer höheren Schulen«. Das Gymnasium zählt etwas über 200 Schüler, für welche 8 Singstunden bestehen. Mit besonderer Freude wollen wir hier hervorheben, dass der Herr Director Dr. Schultz dem Gesangunterricht einen so hohen Werth beilegt, dass er selbst einen Theil dieses Unterrichtes übernommen hat und die Uebungen der ersten Singeklasse (der Chorklasse) in eigener Person leitet.

ANZEIGER.

[69] Im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig erschienen soeben und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

	Thlr.	Ngr.
Krug, Arnold, Op. 2. Sieben Gesänge aus Jos. Victor Scheffel's Trompeter von Säkkingen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Complet	1	—
Nr. 1. Widmung	—	5
- 2. Entsagung	—	7½
- 3. Meeresrauschen	—	7½
- 4. Nachklang	—	5
- 5. Dein gedenk ich, Margarethe	—	5
- 6. Winter	—	5
- 7. Römischer Carneval	—	7½
Lachner, Franz, Op. 162. Ave Maria, für Sopransolo u. Chor mit Begleitung von zwei Violinen, Viola, Violoncello und Bass oder Orgel oder Harmonium. Partitur u. Stimmen	1	10

Lange jr., S. de, Op. 9. Vier Impromptus für Pianoforte.
Nr. 1. Fismoll 12½ Ngr. Nr. 2. Amoll 7½ Ngr.
Nr. 3. Cdur 7½ Ngr. Nr. 4. Edur 10 Ngr.

[70] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

AVE MARIA

für

Sopran-Solo und weiblichen Chor

aus der unvollendeten Oper:

„Loreley“

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 2.

Nr. 27b der nachgelassenen Werke.

Partitur Pr. 15 Ngr. **Clavierauszug** 15 Ngr.
Orchesterstimmen 15 Ngr. **Chorstimmen:** Sopran I, II à 1½ Ngr.

Winzer-Chor

für

Männerstimmen

aus der unvollendeten Oper

„Loreley“

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 98. Nr. 3.

Partitur 25 Ngr. **Clavierauszug** 25 Ngr.
Orchesterstimmen 12½ Ngr. **Chorstimmen** à 1½ Ngr.

[71] Verlag von ***E. W. Fritzsch*** in Leipzig.

Richard Wagner,

Ueber Schauſpieler und Sänger.

Pr. 15 Ngr.

[72] In meinem Verlage ist soeben erschienen:

Beethoven's Studien.

Erster Band.

Beethoven's Unterricht

bei

J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.

Nach den Original-Manuscripten

dargestellt

von

Gustav Nottebohm.

Preis 4 Thlr.

Leipzig und Winterthur. ***J. Rieter-Biedermann.***

Die Geschichte des Claviers

[73] **vom Ursprung**

bis zu den modernsten Formen dieses Instruments

von

Dr. Oscar Paul.

Mit ca. 50 in den Text gedruckten Illustrationen.

Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Dieses Werk ist von höchstem Interesse für jeden Clavierspieler, für jeden Stimmer, insbesondere für Musiklehrer und Pianofortefabrikanten. Es ist für obigen Preis zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, auch direct von der Verlagshandlung von A. H. PAYNE in Leipzig gegen Einsendung des Betrags von 2½ Thlr. in Geld oder Briefmarken. [375

[74] **Bitte für eine Clavierlehrerin!**

Eine Clavierlehrerin, die mit dem besten Erfolge ihre Schüler stets unterrichtet, eine brave Frau und treue Mutter, seit Jahren unter der Last unverschuldeter Unglücksfälle aller Art im Stillen leidend, sieht jetzt, bei der gänzlichen Verdienstlosigkeit ihres kranken Mannes, nicht mehr die Möglichkeit vor Augen, ihn, ihre drei Kinder und sich selbst weiter zu bringen, ohne die augenblicklich durchgreifende Hilfe barmherziger Menschen. In der Nähe einer kleinen Stadt lebend, niedergedrückt von täglich sich häufenden Sorgen, hat sie nach und nach all ihr Hab und Gut zugesetzt, — wagte nicht zu klagen und zu bitten, und steht nun vor ihrem gänzlichen Ruin, wenn es nicht gelingt, ein kleines Capital herbeizuschaffen! Die Unterzeichnete, — leider nicht in der Lage, der Armen — über deren Wirken und Leben die besten Zeugnisse vorliegen, welche auf Wunsch eingesandt werden können, — dauernd zu helfen, — wendet sich nun hierdurch an alle milden Herzen und Hände, an alle Freundinnen der Musik, mit der Bitte um ein Scherflein für jene tapfer Kämpfende, die einst bessere Tage gesehen!

Aus warmem Herzen erlässt diesen Ruf an warme Herzen

März 1873. **Elise Polko.**

Allfällige Beiträge erbittet sich Unterzeichneter unter der Chiffre *B*. Auf Wunsch hin wird er auch die Namen der freundlichen Geber gern veröffentlichen.

Leipzig. **J. Rieter-Biedermann.**
Querstrasse 15.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 16. April 1873. **Nr. 16.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Einwirkung der kirchlichen Wirren auf die Kunst. III. (Schluss). — Pariser Orgelwerke aus dem Etablissement von A. Cavaillé-Coll. — J. Stockhausen über Theaterleitung, mit Rücksicht auf die Hamburger Oper. — Bericht über die erste Aufführung der Oper: »Der Becher des Königs von Thule« am lyrischen Theater in Paris im Januar 1873. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Einwirkung der kirchlichen Wirren auf die Kunst.

III.

(Schluss.)

In rhythmischer Beziehung herrscht bei der alten Choralmelodie, wie bereits bemerkt, volle Freiheit in dem Sinne, dass kein eigentlicher Takt, nicht einmal strenge Mensur den Lauf der Melodie beeinflusst. Die grösseren und kleineren Textabschnitte fallen allerdings immer nothwendig mit der melodischen Figur zusammen; aber es ist der Rhythmus des Rhetors, nicht der des metrischen Dichters. Diese Freiheit entspricht nun dem durchgehends nicht metrischen Texte entschieden besser, als unser modernes Recitativ, auch wenn wir von dem tonischen Wirrwarr absehen wollen, der in letzterem aus praktischen Gründen — wenigstens in grösseren Werken — unvermeidlich sein mag. Mancher moderne Componist stolpert sehr über die Schwierigkeit, den Textrhythmus mit dem musikalischen Rhythmus zu vereinigen. Mendelssohn's äusserst unglückliche Anlagen in der Beziehung sind, wenn ich nicht irre, schon öfter besprochen worden. Die Freiheit der rhythmischen Gestaltung in der Compositionsweise der Alten hat aber noch nach einer anderen Seite hin ihre besondere Bedeutung; sie gestattet nämlich, dass auch die kleinsten melodischen Figuren sich als ein selbständiges Ganzes darzustellen vermögen. Berücksichtigt man nun, dass sich für den mit diesen Gesängen Vertrauten mit einem einzigen melodischen Zuge die tonicale Richtung der Figur meist sofort darstellt, dass also der ideelle Ruhepunkt der Tonika von vorn herein über der kleinsten musikalischen Recitation schwebt und derselben einen nicht unwesentlichen Antheil an der in grösseren Tonstücken herrschenden melodischen Kraft und Selbständigkeit verleiht, so begreift man erst, wie es möglich gewesen ist, dass der ganze christliche Gottesdienst, der sich oft mehrere Stunden nach einander hinzieht, ich will nicht sagen, zu einem musikalischen Ganzen geworden ist, aber doch vom ersten bis zum letzten Worte musikalisch behandelt, d. h. gesungen wurde. Mit unseren modernen Ausdrucksmitteln würde bei einem so bunten Vielerlei die letzte Spur von Einheit verloren gehen. Das gemeinsame Band einer strengen Diatonik und eines declamatorischen Rhythmus ist aber so stark gewesen, dass das Streben, den Gottesdienst ganz mit musikalischen Figuren anzufüllen, Jahrhunderte lang in der christlichen Kirche eher zu- als abgenommen hat, und dass bis in unsere Tage hinein Männer von bedeutendem musikalischen Verständnisse mit Begeisterung gerade dieser musikalisch-liturgischen Form das Wort geredet haben. Noch einer irrigen Meinung möchte ich am Schlusse dieser Auseinandersetzungen mit einigen Worten begegnen. Man findet es nämlich nicht selten ausgesprochen, dass die entwickelteren Choralgesänge sich erst allmälig und zwar in der christlichen Zeit aus der einfachen Verbalrecitation herausgebildet haben. Vom Alterthume her, und insbesondere vom jüdischen Tempel- und Synagogendienst bot sich aber den ältesten Christengemeinden ohne Zweifel so viel praktisches Material, dass sie in musikalischer Beziehung gewiss nicht nöthig hatten, wieder von vorne anzufangen und etwa noch, wie es nach äusserst glaubwürdigen Mittheilungen die ersten Menschen gethan haben, vorerst bei den Vögeln des Waldes in die Schule zu gehen. Vielmehr werden wir nicht daneben greifen, wenn wir behaupten, dass es damals im Grossen und Ganzen nicht anders war, als heutzutage, und dass einfache Recitation und entwickelte Cantilene neben einander bestanden. Eine eigentliche Neuerung in gesanglicher Beziehung, die Auffindung neuer Formen der Composition lassen sich in der ältesten christlichen Kirche bis nach Gregor dem Grossen schlechterdings nicht nachweisen, wenn man nicht etwa die strophenförmigen Hymnen des Ambrosius und gleichzeitiger Dichter, besonders morgenländischer Zunge, als etwas Derartiges ansehen will, welche allerdings auch ihrer melodischen Behandlung nach eine bedeutsame und eigenartige Einwirkung auf die Kunsterzeugnisse vieler Jahrhunderte ausgeübt haben. Im Uebrigen erscheint mir die musikalische Besonderheit des ambrosianischen Gesanges gegenüber dem gregorianischen zum Mindesten als sehr räthselhaft, zumal da Gregor's Hauptarbeit und Hauptverdienst in der Sichtung und Sammlung des vorhandenen, ohne Zweifel grösstentheils aus der ambrosianischen und vorambrosianischen Periode herstammenden Materials besteht. Wenn er eigene Compositionen hinzugefügt hat, so haben diese gewiss keine neuen Formen gebracht, sondern sind dem Geiste wie der Technik der älteren Gesänge conform geblieben.

Der mehrstimmige Gesang des Mittelalters, welcher im 16. Jahrhundert seinen Höhepunkt gefunden hat, ist hervorgegangen aus der alten einstimmigen Melodie. Den hierbei concurrirenden Einfluss des Volksliedes können wir

füglich unberücksichtigt lassen, da letzteres sich in tonicaler Hinsicht von den sogenannten gregorianischen Melodien nicht wesentlich unterscheidet, die rhythmische Eigenart desselben aber bei mehrstimmiger Behandlung, oder besser gesagt, Verwendung, erst nach der vollständigen Entwickelung des Palestrinastils und in dessen Blüthezeit zu einer entscheidenderen Bedeutung gekommen ist. Bei der Besprechung dieser Stilart beschränke ich mich um so lieber auf einige wenige Bemerkungen, da gerade den Lesern dieser Zeitung seit mehr als Jahresfrist über diesen Gegenstand fortlaufende Artikel geboten werden, welche durch liebevollen Fleiss und durch Sachkenntniss gleich ausgezeichnet sind. — Wir haben oben gesagt, dass eine im modernen Sinne gedachte mehrstimmige Begleitung der alten Melodie verderblich sei. Gewinnen kann sie nur dadurch, dass auf ihr gleich freie und selbständige weitere melodische Gestaltungen gewissermaassen aufgebaut werden, welche durch strenge Diatonik und freie Rhythmik nicht weniger als durch Gleichheit oder Gleichartigkeit der Octavengattungen, ja selbst der melodischen Phrasen und Motive mit der ursprünglichen Melodie fest geeinigt sind, so dass die melodische Schönheit sich nach allen Seiten entfalten, gleichsam aus allen Ecken hervorsprudeln kann, ohne dadurch ihre Selbständigkeit und Freiheit, ohne aber auch ihre classische Ruhe zu verlieren. Mit einem Worte, soll die alte Melodie durch Mehrstimmigkeit nicht verlieren, sondern vielmehr eine erhöhte Wirkung haben, so gebührt ihr ein architektonischer Aufbau, d. i. eine contrapunktische Behandlung. Obgleich die Bildung von Accorden sich bei dieser von selbst ergiebt, so ist sie doch nur das secundäre Element, und wenn man beispielsweise versuchen wollte, zu irgend einem Motett oder zu einer Messe von Palestrina einen bezifferten Bass zu schreiben, so würde man oft in Verlegenheit und in nicht zu lösende Schwierigkeiten gerathen. Der melodische Gang der verschiedenen Stimmen, die Entfaltung oder Ineinanderschlingung melodischer Phrasen, das ist die Hauptsache, und nicht selten kommt es vor, dass mitten in einer Cadenz — nur nicht am Schlusse eines Stückes — einzelne Stimmen, nachdem sie melodisch ihre Schuldigkeit gethan haben, plötzlich verstummen, und die letzten Phasen der Cadenz nur noch von zwei Stimmen abgewickelt werden, bis sie bei dem unisonen Schlusstone auch ihrerseits der Melodie Genüge geleistet haben. Die melodische Gestaltung selbst ist in gleicher Weise eingeschränkt wie bei den gregorianischen Gesängen. Chromatische Tonfolgen und der Tritonus sind dem Palestrinastil fremd; das Subsemitonium wird als Schlussfall bei der eigentlichen Melodie nicht verwendet, findet aber zur Herstellung eines vollkommenen Schlusses als Durterz des Dominantaccords bei Dur- und Mollharmonien seine Stelle. Von den über die Quint hinausgehenden Melodie-Intervallen ist nur die Octave in einem ziemlich unbeschränkten Gebrauche; die Sext ist selten, und innerhalb der melodischen Figur wird sie durchgehends vermieden. Die Septime kommt als Melodie-Intervall gar nicht vor. Die Cadenzenbildung erfordert zufällige Erhöhungen der Töne *f*, *c* und *g*, die auch zuweilen als Färbungsmittel erscheinen; niemals aber dürfen dieselben zu wirklich chromatischen Melodie-Intervallen, wie *c—fis*, *b—fis* u. s. w. führen. Nur ausnahmsweise kommt es vor, dass beim Beginne eines neuen Abschnittes in derselben Stimme *h* an die Stelle des eben vorhergegangenen *b*, *fis* an die Stelle von *f*, oder umgekehrt, tritt. Ausser den oben genannten chromatischen Erhöhungen *fis*, *cis*, *gis* sind keine weiteren in der Blütheperiode des Palestrinastils im Gebrauch, ebensowenig irgend eine chromatische Erniedrigung ausser *b*. In den Compositionen Palestrina's kommt kein *dis*, kein *es* oder *as* vor, ausgenommen *es* in transponirten Tonstücken, wo *es* tonisch den Werth von *b* hat. Auf den eigentlichen theoretischen Grund dieser Erscheinung, der in dem Charakter und der gegenseitigen Verwandtschaft der alten Octavengattungen liegt, näher einzugehen, würde zu weit führen. Doch glaube ich hierorts auf Winterfeld's Gabrieli aufmerksam machen zu müssen, in dessen erstem Bande ein besonderes Capitel diesen Verhältnissen gewidmet ist. Man wird dort viel Schönes und Anregendes finden, wenn auch die Resultate nach den physikalischen Errungenschaften unserer Tage und nach den hervorragenden Forschungen des Frhrn. v. Thimus in wesentlichen Punkten zu modificiren sind. Aesthetisch genommen muss die oben erwähnte Einschränkung der chromatischen Versetzungen als ein nothwendiges Erhaltungsmittel jener classischen Ruhe betrachtet werden, welche wir schon öfter als ein wesentliches Attribut liturgisch-kirchlicher Musik bezeichnet haben. Ausweichungen und Chromatismen, die zu weit aus dem von der Tonica beherrschten Gebiete hinwegführen, werden zuletzt jeder Musik verderblich. Dem liebenswürdigen Schubert verzeiht man seine oft leichtsinnigen Sprünge, und wer die Nerven dazu hat, lässt sich auch Schumann's schwermüthige und nicht selten gar bizarre Muse noch gefallen; aber Wagner's absichtliche Zerreissungen des natürlichen melodischen und harmonikalen Verlaufs der Töne verdauen oder auch nur anhören zu können, das ist nur wenigen Sterblichen beschieden. Es ist gut, dass wir das Rheingold erlebt haben; es zeigt, wohin die Musik gelangt, wenn sie sich nach dieser Richtung hin zu weit versteigt. »Rückkehr zum Maass!« sagt Riehl, und der kirchliche Musiker hat den nächsten Anlass, mit ihm einzustimmen. — Was die Rhythmik des mehrstimmigen Gesanges des Mittelalters anlangt, so tritt gegenüber der gregorianischen Melodie selbstverständlich die Mensur in ihr Recht; aber es wird doch von jener Freiheit, die eine so innige Verschmelzung von Text und Melodie gestattet, nicht mehr, als nöthig, geopfert. Der Takt kann ohne Störung der Einheit mitten im Satze im Interesse der Wortdeclamation wiederholt gewechselt werden, wie denn auch im Allgemeinen die synkopische Unterbrechung des Taktganges nicht Ausnahme, sondern Princip und Regel ist. Dadurch kann eine rein musikalische, vom Textgedanken unabhängige Gliederung natürlich nicht aufkommen, und Text und Melodie bleiben so auch rhythmisch geeinigt.

So ist der Palestrinastil, und er allein, auf dem Boden des alten einstimmigen Gesanges emporgewachsen. Er allein ist im Stande, die überreiche liturgische Form des dermaligen katholischen Gottesdienstes als ebenbürtiges und verwandtes Glied in Verbindung mit seinem älteren, zwar weniger reich ausgestatteten, aber wo möglich noch ernsteren und mächtigeren, dazu unentbehrlichen Bruder auszufüllen. Kein anderer Stil, sei er noch so sublim, ist bis zur Zeit im Stande gewesen, seine fremde Abstammung zu verhüllen; alle haben sich als unberechtigte Eindringlinge erwiesen. Anders wird es sein, wenn sich die liturgische Gestalt des Gottesdienstes in der katholischen Kirche in zeitgemässer Weise ändern sollte. Dann wird der eigentlich liturgische, d. i. der Volksgesang, seine gebührende Stellung wieder einnehmen. Wie viel Raum dem Kunstgesange, dem Priestergesange, dem Chorgesange dann noch bleiben wird, ob und inwiefern bestimmte liturgische Combinationen alsdann einem bestimmten Stile noch Vorschub leisten werden, oder ob es überhaupt wieder zu einer so ganz gesanglichen und einheitlich ausgestalteten gottesdienstlichen Form kommen werde, — wer vermag

dies zu beurtheilen? Jedenfalls dürfen wir mit Recht sagen: Wenn der Freund volksthümlicher Entwickelung des Kirchenwesens und des Gottesdienstes mit Freuden die Umgestaltung einer veralteten, nicht mehr zeitgemässen gottesdienstlichen Form zu einer verjüngten und echt liturgischen begrüssen wird, der Musiker wird nicht ohne Wehmuth von einer Einrichtung scheiden, die so viel Ehrwürdiges und Grosses, der künstlerischen Begeisterung heiliger Männer aus fernen Jahrhunderten Entsprossenes mit sich ins Grab nimmt.

Wird vielleicht zu rechter Zeit der künstlerische Genius erstehen, der es wagen darf, anzuknüpfen an das Alte, statt plötzlich abzubrechen, musikalisch zu reformiren und zu verjüngen, statt den kernigen Bestand einfach umzustürzen? — Gott segne ihn!

Kempten. *Adolf Thürlings.*

Pariser Orgelwerke aus dem Etablissement von A. Cavaillé-Coll.

Den orgelbaufreundlich gesinnten Lesern Ihres geschätzten Blattes geben wir in nachstehenden Zeilen die Disposition der beiden kleinen Orgelwerke, die vor Kurzem in den Sälen des Pariser Conservatoriums aufgestellt wurden, welche Instrumente sowohl zu Concertvorträgen als auch zu Studienzwecken Verwendung finden. Beide sind der Registeranzahl nach nur unbedeutende Werke, deren Wirkung noch durch den Umstand sehr beeinträchtigt wird, dass dieselben hinter Vorhängen und obendrein in möglichst comprimirter Weise zur Aufstellung gelangten; wahrscheinlich sind hierbei Raumersparungsrücksichten in hohem Grade zur Geltung gekommen, wie es sich ja häufig trifft, dass für Concertsäle bestimmte Orgelwerke, die in den ursprünglichen Bauplänen nicht oder doch ungenügend in Betracht gezogen worden, mit einem sehr bescheidenen Plätzchen vorlieb nehmen müssen. Orgelspielende Pariser beklagen sich denn auch sehr, dass es ihnen noch immer an einem grossen Concertsaale mit entsprechender Orgel gebricht und deuten dabei vorwurfs- und wehmuthsvoll auf Old-England hin, wo derartigen Mängeln längst und oft nur in allzu colossalem Maassstabe abgeholfen ist.

Die Pariser Conservatoire-Orgelwerke sind in ihrer jetzigen Gestalt von dem berühmten Orgelbauer Cavaillé-Coll neu hergestellt worden; eigentlich stammen beide Instrumente, so viel uns bekannt, von dem bekannten Pariser Pianofortebauer Seb. Erard her, und ist Cavaillé's Arbeit somit nur Renovation, die sich, wie man sagt, aus Pietätsgründen auf das Allernothwendigste beschränken musste, da die alten Werke so intact als möglich erhalten bleiben sollten. Nachfolgende Registratur beider Werke dürfte daher mehr als Curiosität denn als mustergültige Concertorgel-Disposition aufzufassen sein.

Die Orgel des eigentlichen Concertsaales hat 3 Manuale und Pedal; erstere im Tonumfange von fünf vollständigen Octaven, letzteres von *CC—f*. — Das Hauptwerk hat 8 Stimmen, das Oberwerk (Récit) 6 Stimmen, während das dritte Manual: Clavier Eoline, keine eigentlichen Register, sondern nur eine harmoniumartige Zungenstimme, jeu expressif système Erard, aufweisen kann. Auf dem Pedal stehen 2 Stimmen, die, so viel uns bekannt, nicht selbständige, sondern nur angehängte Register sind.

Disposition.

Récit.			Grand-Orgue.	
1. Trompette	8′	3me Clavier-Eoline 61 notes.	1. Cornet, dessus	
2. Basson Hautbois	8′	2me Clavier-Récit 61 notes.	2. Fourniture (basses)	
3. Flûte douce	4′	1r Clavier Grand-Orgue 61 notes.	3. Trompette	8′
4. Voix-céleste	8′	Pédalier 30 notes.	4. Nasard	3′
5. Flûte traversière	8′		5. Prestant	4′
6. Principal	8′		6. Bourdon	8′
7. Sonnette (Calcant)			7. Bourdon	16′
			8. Montre	8′

Pédales de combinaison.

1. Tirasse Grand-Orgue. Pedalcoppel.
2. Tirasse-Récit. dito.
3. Soubasse 16′ du pédalier.
4. Basse ou Flûte 8′ du pédalier.
5. Copula Récit-Grand-Orgue.
6. Forte Grand-Orgue (Collectiv).
7. Tutti Grand-Orgue dito.
8. Piano Grand-Orgue dito.
9. Forte-Récit (Collectiv).
10. Tutti-Récit dito.
11. Piano-Récit dito.
12. Dolce-Récit dito.
13. Expression Grand-Orgue.
14. Expression Récit.
15. Expression clavier. Eoline système Erard.

Disposition der zweiten Orgel, im „salle d'Etude" aufgestellt.

Récit.			Grand-Orgue.	
1. Trompette	8′	2me Clavier-Récit 54 notes.	1. Trompette	8′
2. Basson Hautbois	8′		2. Flûte	4′
3. Flûte octaviante	4′		3. Prestant	4′
4. Flûte traversière	8′	1r Clavier Grand-Orgue 54 notes.	4. Flûte harmon.	8′
5. Principal	8′		5. Bourdon	8′
6. Voix céleste	8′		6. Flûte	8′
Pédales.			**Pédales.**	
1. Soubasse	16′	Clavier de Pédales 30 notes.	3. Basson	8′
2. Flûte	8′		4. Flûte	4′
Tacet.			Sonnette.	

Pédales de combinaison.

1. Tirasse Grand-Orgue } Pedalcoppeln.
2. Tirasse Récit }
3. Copula Récit-Grand-Orgue. Manualcoppel.
4. Expression. — Schwellung zum ganzen Werk.

Dies sind die Orgelwerke des weltbekannten Pariser Conservatoriums, die der Bedeutung genannten Instituts entsprechend wohl in der Gesammtanlage sehr viel ausgedehnter und reichhaltiger sein dürften. — Wir fügen nun noch die Disposition einer von Cavaillé-Coll in den letzten Jahren für einen reichen Engländer erbauten prachtvollen Concertorgel bei, die denn auch, da es besagtem Besteller nicht auf den Geldpunkt ankam und Cavaillé einfach nur um eine Musterarbeit ersucht wurde, in jeder Beziehung zu dem Vollendetsten gehört, das je aus Cavaillé's Etablissement hervorgegangen. — Dieser Engländer, ein Mr. John Turner Hopwood, verfügt über einen geräumigen Concertsaal, in welchem das Werk aufgestellt wurde; das Gehäuse der Orgel, mit 16füssigen Pfeifen im Prospect, füllt sowohl der Höhe als der Breite nach das eine Ende des Saales gänzlich aus, und wurde das Gebläse der Orgel derart angelegt, dass solches nach Belieben durch Calcanten (Bälgetreter) oder durch hydraulische Motoren in Thätigkeit treten kann. Englische Sachverständige sind entzückt von der wunderherrlichen Tonfarbe einzelner Register der Orgel, wobei namentlich die Zungenwerke obenanstehen, die bekanntlich von Cavaillé in höchster Vollendung gebaut werden; überhaupt hat die prächtige Intonation und präcise Ansprache des Gesammtpfeifenwerkes, wie solche Cavaillé's Schöpfungen eigen, in England grosse Sensation gemacht, obgleich es nicht an tüchtigen englischen Orgelbauern mangelt, die Vortreffliches liefern, aber die hohe Feinheit und Zartheit französischer Intonirkunst nur ausnahmsweise erreichen.

Hopwood's Concertorgel hat auf drei Manualen und Pedal 41 klingende Stimmen vertheilt, wozu sich noch eine Reihe von Coppeln und Combinationszügen gesellt, die wir der Disposition folgen lassen. Sowohl die Claviatur des Hauptwerkes als auch die Nebenzüge sind mit pneumatischen Hebern nach Cavaillé's System versehen; die Positif- und Récit-Manuale haben beide Schwellervorrichtung, und stehen die gesammten Jeux de combinaison des Werkes auf besondern Windladenabtheilungen mit Sperrventilen. — Die **Disposition** lautet folgendermaassen:

Grand-Orgue, 56 notes.

1. Principal	16′	5. Flûte harmonique	8′
2. Montre	8′	6. Bourdon	8′
3. Salicional	8′	7. Prestant	4′
4. Viole de Gambe	8′		

Jeux de combinaison.

8. Octave	4′	11. Trompette	8′
9. Plein jeu harmon.	3—6 rangs	12. Clairon	4′
10. Basson	16′		

Clavier de Pédale, 30 notes.

1. Soubasse	32′	4. Violoncelle	8′
2. Contrebasse	16′	5. Flûte	8′
3. Soubasse	16′	6. Corni dolci	4′

Jeux de combinaison.

7. Bombarde	16′	9. Clairon	4′
8. Trompette	8′		

Positif expressif, 56 notes.

1. Quintatön	16′	4. Nachthorn	8′
2. Principal	8′	5. Flûte douce	4′
3. Unda maris	8′		

Jeux de combinaison.

6. Doublette	2′	9. Basson Hautbois	8′
7. Piccolo	1′	10. Voix humaine	8′
8. Clarinette	8′		

Récit expressif, 56 notes.

1. Flûte traversière	8′	4. Voix céleste	8′
2. Viole de Gambe	8′	5. Viole d'Amour	4′
3. Quintatön	8′	6. Flûte octaviante	4′

Jeux de combinaison.

7. Octavin	2′	9. Trompette	8′
8. Basson	16′	10. Clairon	4′

Pédales de combinaison.

1. Effets d'orage (Combination der Bässe).
2. Tirasse Grand-Orgue } Pedal-Coppeln.
3. Tirasse Positif } Pedal-Coppeln.
4. Tirasse Récit } Pedal-Coppeln.
5. Combinaisons, Pédale.
6. — Grand-Orgue.
7. — Positif.
8. — Récit.
9. Expression Positif.
10. Expression Récit.
11. Octave grave, clavier pneumatique.
12. Copula Grand-Orgue } au clavier pneumatique.
13. — Positif } au clavier pneumatique.
14. — Récit } au clavier pneumatique.
15. Copula Récit-Positif.
16. Tremblant, Positif.
17. Tremblant, Récit.

Nach vollendeter Aufstellung der Orgel veranstaltete deren Besitzer eine Reihe von Orgelconcerten, zu welchen die ersten Orgelvirtuosen Englands hinzugezogen wurden, und hat diese Musterarbeit Cavaillé's englische Kenner derart angesprochen und begeistert, dass voraussichtlich noch manches Product genannten Etablissements den Canal passiren dürfte — im Augenblick hat Cavaillé eine 50—60stimmige grosse Concertorgel für die Musikhalle zu Sheffield vollendet, deren Disposition und sonstige Details einem späteren Berichte vorbehalten bleiben sollen. *Ldt.*

J. Stockhausen über Theaterleitung, mit Rücksicht auf die Hamburger Oper.

Als Stockhausen unlängst in Hamburg concertirte, nahm er Gelegenheit, den längst im Stillen gehegten Wunsch, die Hamburger Oper zu leiten, auch öffentlich zu äussern und bei dieser Gelegenheit seine Grundsätze darzulegen. Wenn nun auch, wie wir hören, keine Aussicht ist, dass das neue Consortium, in dessen Hände das Hamburger Stadttheater jetzt übergegangen ist, den grossen Sänger zum Director wählen wird, so werden die Leser doch Stockhausen's Ansichten über die Sache gern kennen lernen und bringen wir desshalb seinen Artikel in den Hamb. Nachrichten vom 19. März d. J. hiermit zum Abdruck.

Zur Theater-Frage.

Die »Tribüne« bringt unter obiger Rubrik folgende Nachricht:

»Zur Uebernahme der Stadttheater-Direction haben sich bei dem Actien-Comité der bekannte Liedersänger Stockhausen und der frühere jetzt pensionirte Hof-Theater-Director Descher (?) aus Darmstadt, beide hierorts gut accreditirte und in der Musik wohlbewanderte Männer beworben.«

Der Unterzeichnete erlaubt sich Folgendes darauf zu erwidern:

Beworben habe ich mich nicht um die Uebernahme der Stadttheater-Direction. Ich wüsste in der That nicht, an wen ich meine Bewerbung zu richten hätte, denn das löbliche Comité ist mir bisher nicht bekannt. Da nun aber durch eine verfrühte Nachricht eine Kunstfrage zur Sprache kommt, die mich seit Jahren beschäftigt, will ich gerne gestehen, dass ich mich Theaterfreunden gegenüber dahin ausgesprochen habe, dass ich gerne bereit wäre, die artistische Leitung des Stadttheaters in Hamburg zu übernehmen und will heute, unaufgefordert, einen kleinen Beitrag zur Theaterfrage liefern. Hony soit qui mal y pense. Ich gehe von dem Princip aus, dass der Künstler in der Ausübung seiner Kunst vornehm, idealistisch sein muss, dass er dem Volke, welchem dieselbe zur Freude und Bildung gereichen soll, nur das Beste, Höchste bieten darf. Dafür sind an einem Theater zwei Hauptbedingungen erforderlich. Erstens ein Fachmann, der seinen Sängern und Schauspielern Sprache und Gesang, Spiel und Geberde lehrt. Zweitens bedeutende Geldmittel.

Ein artistischer Director, der sein Personal nicht selbst heranzubilden versteht, der nicht Sänger oder Schauspieler, mit baaren Worten nicht vom Handwerk ist, wird niemals einem Kunstinstitut förderlich sein. Er muss durch das Beispiel belehren und bilden. Heute namentlich, wo die grossen königlichen und kaiserlichen Theater in Petersburg, London, Wien und Berlin den Stadttheatern eine starke Concurrenz machen, kann die Aufgabe der nichtsubventionirten Bühnen nur die sein: ein schönes einheitliches Ensemble in Orchester-, Chor- und Solokräften heranzubilden. Für die Erhaltung derselben aber muss vor Allem ein bedeutender Zuschuss dem Pensionsfond zufliessen, denn nur durch lange Contracte kann der Director ein dauerhaftes, dem Kunstinstitut fruchtbringendes Ensemble bilden und erhalten.

Mit anderen Worten:

1) Hunderttausend Thaler werden der Pensionsfondcasse geschenkt.
2) Die übrige, bereits gezeichnete Summe dient zum Ankauf und Ausbau des Stadttheaters.
3) Das Haus wird von der Stadt Hamburg mit Wasser und Licht unentgeltlich versorgt, von Abgaben befreit.
4) Das Abonnement im Parket und I. Rang wird erhöht und vorläufig auf fünf Jahre gesichert. Damit werden die Tageskosten gedeckt.
5) Ein städtisches Orchester wird gegründet, für welches die Direction des Stadttheaters, die Philharmonische und andere musikalische Gesellschaften eine bestimmte Summe

jährlich auszahlen. Die Stadt selbst ist nur im Nothfall zur Erhaltung der Musiker verpflichtet. In normalen Zeiten, d. h. so lange Theatervorstellungen und Concerte stattfinden, decken genannte Kunstinstitute die Kosten des Orchesters.

6) Die Opernvorstellungen werden auf vier wöchentlich reducirt; das Schauspiel, Drama und Trauerspiel füllen die übrigen Tage der Woche aus. Das Orchester ist in Schauspielvorstellungen nur dann verwendbar, wenn das Melodrama es erheischt. Beispielsweise: Manfred, Sommernachtstraum, Egmont. Zwischenact-Musik hört auf, um Musikern und Concertinstituten Zeit zu Privatunterricht, Uebungen und Proben zu sichern.

7) Unmittelbar an das Stadttheater sich anlehnend wird eine Theaterschule gegründet, in welcher Declamation, Mimik und Gesang gelehrt werden. Diese Theaterschule sorgt für einen Nachwuchs in Oper und Schauspiel und bietet angehenden Talenten Gelegenheit, sich in der Darstellungskunst zu üben, indem die Zöglinge bald als Statisten, bald in kleinen Rollen des Schauspiels und der Oper verwendet werden, bevor sie zu grossen Aufgaben schreiten. Der Mangel an Schulen, an Wissen ist es, der an unsern deutschen Theatern so viele Opfer fordert. Wie die Schule den Geist der Kinder bildet und schärft, wie die Militär-Uebungen den Körper stählen, so stählt eine progressive Kehlkopf-Gymnastik die Stimme. Möge es der schönen Hansestadt an der Elbe vorbehalten sein, eine solche Schule, ein ganzes Kunstinstitut zu gründen, wie es H. Laube in Oesterreich und hier im Kleinen Herrn Maurice bereits gelungen ist. An Geldmitteln fehlt es hier wahrlich nicht, denn das Publikum hat stets durch seine Theilnahme bewiesen, dass es für das Schöne und Gute dankbar ist. Möge ihm bald Gelegenheit geboten werden, dauernd im ersten Kunstinstitute der Stadt des Schönen und Guten in Oper und Drama zu pflegen.

J. Stockhausen.

Bericht

über die erste Aufführung der Oper: **„Der Becher des Königs von Thule“** am lyrischen Theater in Paris im Januar 1873.

(Nach J. v. La Genevais.)

Unter der grossen Anzahl von Leuten, welche der ersten Vorstellung des »Königs von Thule« beiwohnten, mochten sich wohl Viele fragen, welches denn die durchschnittliche Stärke der Talente bei der berühmten Preisbewerbung gewesen sein mag, an der die öffentliche Meinung Interesse nahm. Auch wir gehören zu Denen, die sich diese Frage vorlegen und forschen überdies, was für einen Werth wohl die abgelehnten Werke gehabt haben mögen, nachdem selbst das von der Jury als das beste von allen erkannte Werk an sich sowohl nach dem Inhalte des Gedichtes als auch der Musik so wenig werth ist. Das Gedicht vor allem ist dazu angethan, die Neugierde zu erwecken: die Kunst befindet sich darin geradezu noch in der Kindheit. Seit »Aladin und seiner Zauberlampe« hat sich der Talisman nicht mehr in die Oper gewagt als in »Robert der Teufel« und hier nur um eine episodische Rolle zu spielen. Ohne Zweifel hatte nun die Stunde geschlagen, auf unsere erste Bühne ein altes Mittel wieder einzuführen, das bereits den Feen-Geschichten des Chatelet- oder des Gaîté-Theaters überlassen zu sein schien. Dieser Becher der Ballade, der sich in den Händen des altersschwachen sterbenden Monarchen so trübselig ausnimmt, wird in der Oper zu einem Talisman, wie der Ziegenfuss; er gewährt die Macht, gewährt alle Souveränitäts-Rechte an den Besitzer, »durch ihn ist Alles möglich«. Eben desshalb strebt auch Jedermann danach. Im Augenblicke seines Hinscheidens vertraut ihn der König seinem Hofnarren an und empfiehlt ihm, denselben nur dem würdigsten auszuantworten: so ist nun Meister Triboulet plötzlich zum Grosswähler des Reiches improvisirt. Wen wird er wählen? Niemanden. Er misst verächtlich den officiellen Schwarm, der sich den Schabernack des alten Hanswursten gefallen lässt und wirft mit ironischem Stolze und einer vernichtenden Handbewegung den Becher in die Wogen. »Meine Liebe dem, der ihn wieder bringt«, ruft Ihre Majestät die Königin. Gerechter Gott, schöne Dame, was fangen Sie an? In Bosworth bot König Richard für ein Pferd nur sein Königreich aus, und Sie bringen gar Ihre erhabene und geheiligte Person als Angebot für jene Kostbarkeit dar!

»Sie verkaufte ihre Taubenliebe
»Für ein Geschmeide!«

Welch ein Thor ist fürwahr der arme Perlenfischer, der augenblicklich die Herausforderung annimmt und auf den Grund des Oceans hinabtaucht, um den Becher wieder zu erwischen! Er nennt sich Yorik und ist der ewige in einen Stern verliebte Erdenwurm, der seit Ruy Blas überall herumkriecht. Folgen wir ihm so gut wie möglich auf seinen submarinen Evolutionen, dringen wir mit ihm in die Syrenen-Grotte und begrüssen wir Claribel, die Göttin da unten. Claribel, das ist Mlle. Rosine Block mit einer blonden Perücke. Und nun sagen zu müssen, dass vor dieser blendenden Ozeanide der Fischer Yorik kalt dasteht! Und doch liebt sie ihn, sie, die Königin der Undinen, und als er mit seinem wiedereroberten Becher auf die Erde heraufsteigt, verspricht sie auf seinen ersten Ruf herbeizueilen. Ein gutes Ding ist übrigens diese Claribel doch, und durchaus unähnlich jenen boshaften und dämonischen Geschöpfen der Legenden-Tradition. Man sehe Goethe, Uhland, Justinus Kerner, Arnim, Eduard Mörike, alle jene Dichter, die auf familiärem Fusse mit den Elementar-Geistern gestanden haben; ihre Nixen sind betrügerische, schlimme Wesen, wahre Urbilder von Verführung und Perfidie, wohlgestaltete Vampyre mit Kronen von Seerosen. Vernehmen Sie — nach Mörike — die Geschichte des verzauberten Drakon und der schönen Liligi: »Die Prinzessin entschlummerte, und während sie träumt, glaubt sie Sphären-Musik zu vernehmen. Drako bemächtigt sich sofort des leblosen Körpers des jungen Mädchens und gelangt, getragen von seinem Zaubermantel, zum Ozean, in den er mit seiner Beute hinab taucht und an der korallenen Pforte anklopft, um Liligi, die eines Tages zur Nixe wird, den sieben Schwestern zu bringen.« Die elementaren Kräfte halten sich aber nicht blos unter dem Wasser auf, der nordische Naturalismus hat damit die ganze Schöpfung bevölkert. Wie im Ozean und in den Flüssen, so herrscht auch in der Erde und in der Luft ein geheimnissvolles Leben; was aber allen diesen Kräften gemeinsam ist, das ist ihre Feindseligkeit gegen das Menschengeschlecht; sie lieben uns nicht und suchen uns nur auf, um uns zu verschlingen. Die Claribel in der Oper besitzt wenigstens den Vorzug vor allen übrigen Nixen und Sirenen, dass sie ein gefühlvolles und romantisches Herz hat, das von vorne herein zu jeder Hingebung gestimmt ist. Sie fasst ihren Korallenfischer ganz ernsthaft auf, liebt ihn mit der aufrichtigsten Liebe wie Julie den St. Preux, und diesem Taugenichts, der sie in ihrem azurnen Palais verschmäht, setzt sie, die Unsterbliche, die Göttin nach bis mitten unter die Lebenden, um ihn sodann ehelich heimzuführen, und in ihrem Aquarium den Egoismus zu zweien zu betreiben.

Zu behaupten, dass die Musik das Gedicht vervollständige, hiesse der Wahrheit ins Gesicht schlagen; denn dieses Gedicht, das Allem gleichsieht, würde mit nichts in Widerspruch stehen. An sich ungenügend und mittelmässig, im Stil eine gewisse Romantik affectirend, welche die Plattheit nicht ausschliesst, würde die Fabel des Stückes gleichwohl der musikalischen Interpretation zugänglich sein; wäre sie an Weber gekommen, er hätte einen Oberon daraus gemacht. M. de Jouy, der Verfasser des Libretto von Wilhelm Tell, äusserte sich einmal über Rossini: »Ich habe ihm zwei Nationalitäten, Deutschland und die Schweiz, geliefert und aus diesen beiden Farben hat der Unglückliche nichts zu machen gewusst.« Hätte sich nicht vielleicht auch in dem Sujet des »Königs von Thule« ein hübscher Gegensatz herausfinden lassen? Mit der sträflichen Liebe der Königin Myrrha und ihres Günstlings Angus, welche an Gertrud und Clodius im Hamlet erinnern, hätte man bei ergiebiger Phantasie schon ein Drama ausstaffiren können. Der Componist Eugen Diaz hat die Farbengebung ganz vernachlässigt, er malt weder roth noch blau, sondern nur bleich, er, der Sohn eines so wackeren Coloristen! Uebrigens wollen wir doch aufmerksam machen auf die köstliche Barkarole in dem Momente, wo sich im zweiten Acte das Meer aufthut, um dem vor Eifersucht ausser sich gerathenen Fischer dem zärtlichen Taumel der Königin und ihres Geliebten zusehen zu lassen. Auch sonst könnte man wohl noch einige reizend erfundene Stücke herauslesen: die Romanze des Yorik im ersten Acte und gleich nach dem Abgange des Narren einen köstlichen kleinen Chor; allein das wären doch immer nur einzelne Albumblätter, und diese sind für eine Oper — offen gestanden — doch zu wenig.

Ah! senz' amare
Andar sul mare
Col sposo del mare,
Non può consolare!

Ich citire dieses schwankende und klägliche Motiv, das die junge Gattin des Marino Faliero in ihrer Gondel seufzt, zum Nachdenken

für alle jene Musiker, die ein gefährlicher Windstoss des Schicksals zu früh in die Nähe der Oper treibt. Sich ohne die erforderlichen Vorbedingungen einschiffen, ohne hinreichenden Beruf — senz' amare — auf dieses unermessliche und trügerische Meer begeben, darauf versuchsweise herum zu steuern, welch ein Wagniss! Ihr wisst nicht, welche Verantwortlichkeit alle die mächtigen zu eurer Disposition gestellten Mittel euch aufladen; das ganze wunderbare Schauspiel, alle jene Stimmen, und deren Wiederhall verlocken euch; ihr seht nicht die Gefahr, sondern nur den Erfolg. Man fährt weg über die Klippen, durch die trügerischen Luftspiegelungen, man setzt seine Jugend und Unerfahrenheit daran, man heirathet den alten Dogen und kann sich dann niemals mehr darüber trösten.

L. v. St.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **München.** Franz Lachner feierte am 2. d. M. in München seinen siebzigsten Geburtstag im engsten Familienkreise. Der Münchener akademische Gesangverein, zu dessen Ehrenmitgliedern Lachner zählt, überreichte dem Meister einen prächtigen Lorbeerkranz; eine von demselben Vereine beabsichtigte Serenade unterblieb auf den ausdrücklichen Wunsch des Gefeierten.

✱ **Strassburg i. E.**, 6. April. Trotz des herrlichen Frühlings steht die Concert-Saison noch in schönster Blüthe. Das Ereigniss des Tages bildet die gestrige Aufführung der »Schöpfung«, veranstaltet durch den Gesang-Verein für gemischten Chor unter Leitung des k. Musikdirectors Sering. Diesem Vereine, dessen Mitglieder aus allen deutschen Gauen sich hier zusammengefunden, gebührt das Verdienst, deutschem Gesange aus deutschen Kehlen hier eine Pflanzstätte gegründet zu haben. Viel Fleiss und Ausdauer hat es allerdings gekostet, den Leistungen des aus ca. 90 Damen und Herren bestehenden Chores diejenige Abrundung und Glätte zu geben, welche zur Vorführung des unvergänglichen Haydn'schen Werkes erforderlich ist. Die trefflichen Chöre gingen prächtig und waren in den grandiosen Crescendos von nahezu zündender Wirkung. Auch das Orchester, aus dem Conservatorium- und Stadtorchester zusammengesetzt, hielt sich vorzüglich und trug wesentlich zum Gelingen des Ganzen mit bei. Die Soli waren in den Händen der Frau Brulliot (Gabriel, Eva), des Herrn Brulliot (Raphael, Adam) und des Herrn Stolzenberg (Uriel) vom Hoftheater in Carlsruhe und wurden mit künstlerischem Verständnisse durchgeführt. Frau Brulliot namentlich erntete reichen Beifall, sowie denn der Aufführung überhaupt die lebhafteste Anerkennung seitens der dem Werke mit sichtlicher Spannung folgenden, aus der Elite der Gesellschaft bestehenden Zuhörer zu Theil ward. — Die letzte »Soirée de musique classique« erhielt einen erhöhten Reiz durch die Mitwirkung Hans v. Bülow's, welcher von Karlsruhe (wo er zum Besten des Wagnervereins concertirte) herübergekommen war. An eigentlich classischen Compositionen enthielt das Programm nur die Sonate Op. 17 für Clavier und Horn von *Beethoven*. *L. Spohr's* Nonett für Violine, Viola, Cello, Contrebass, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn, ein Werk voll reichen Inhaltes bei abgerundeter Form wurde in würdiger Weise wiedergegeben. Prof. Lotto excellirte mit dem *Léonard*'schen Geigen-Parforcestück »Souvenirs de Haydn«, welches ihm Gelegenheit bot, mit seiner eminenten Technik zu glänzen, worin er noch weit mehr, als in der Pièce vorgezeichnet, leistete. Bülow gab zur grössten Freude der meisten Abonnenten Nippsachen und zwar: Nocturne Op. 37 Nr. 2, Valse Op. 42, Berceuse Op. 57 von *Chopin* und »Venezia e Napoli«, Canzone e Tarantella von *Liszt*. — Dr. Ludw. Nohl aus Heidelberg hielt im Roth'schen Saale hier drei musikalische Vorlesungen, in welchen er die Bedeutung der Musik in der Cultur, die Beziehung zu den verwandten Künsten, die Entstehung des modernen Musikdramas aus dem antiken griechischen Drama, die Fortbildung der Ausdrucksfähigkeit der Musik in der Periode von 1725—1780 zu entwickeln suchte. Ueber die Wahrheit des Ausdruckes einfacher Volksmelodien gab Herr Nohl einige Erläuterungen am Clavier, wobei er u. A. einzelne Volkslieder höher werthschätzte, als sämmtliche Lieder ohne Worte Mendelssohn's zusammengenommen. Der Redner widmete sodann besonders seine Aufmerksamkeit der Betrachtung einzelner Phasen im äusseren Leben unserer grossen Meister Haydn, Mozart und Beethoven und knüpfte hieran die Entstehungsgeschichte der herrlichen Werke dieser Heroen. Höchst interessant war es, der Phantasie des Redners zu folgen, welcher zuletzt zu dem Resultate gelangte: Das Wesen der Musik und die Wunder derselben sind noch lange nicht vollständig erkannt; erst in allerneuester Zeit beginnt sich das eigentliche Heiligthum dieser Kunst durch die Schöpfungen der Nachfolger Beethoven's »Richard Wagner und Franz Liszt« (sic!) mit einer kleinen Ritze zu öffnen! (sic!)

✱ **Triest**, 9. März 1873. Im Saale des Schiller-Vereines begannen am Freitag den 7. März die Herren Julius Heller, Giov. Jahscich, Adolph Küchler und E. Magrini im Vereine mit dem Pianisten E. Bix den angekündigten Quartett-Cyklus und zwar mit grossem Erfolge. Der Zweck des Schiller-Vereines ist nämlich der: die deutsche Wissenschaft, Literatur und Kunst zu pflegen, verbunden mit den gewöhnlichen Vergnügungen der Mitglieder des Vereines. Von Anfang an wurde die Musik eifrig gepflegt, und wir können in einem gewissen Grad mit gerechtfertigtem Stolze von den Aufführungen von *Mendelssohn's* »Paulus«, »Lobgesang« und »Walpurgisnacht« sprechen, sowie auch von *Haydn's* »Schöpfung« und »Jahreszeiten«, *Beethoven's* »Ruinen von Athen« u. verschiedenen Symphonien, die in ihrer Art würdig für so bedeutende Werke waren. Quartett- und andere Kammer-Musik ist ebenfalls nicht vernachlässigt worden und nun ist unser fleissiges Bestreben, für etwas Besseres als Italienische Oper den Sinn des Publikums zu wecken und zu bilden, durch die Wirklichkeit belohnt. Trotz des entschieden classischen Charakters des Programmes der ersten Abendunterhaltung — *Haydn* Quartett in D-dur, *Schumann* Quintett für Pianoforte, *Beethoven* Quartett Op. 59 in C — hat das Concert mit einer Liste von 250 Subscribenten begonnen. Ich bin überzeugt, dass diese Kammermusik-Abende eine glänzende Zukunft haben werden. Ich lasse nun ein Urtheil über die einzelnen Mitwirkenden folgen:

Julius Heller, erster Violinist. Ich halte ihn für einen bedeutenden Quartett-Spieler; sein Ton ist ausgezeichnet, sein Vortrag ist feinsinnig und zeigt, dass er in den Geist der Compositionen tief eingedrungen ist, so dass er fein empfindend die grossen Unterschiede, welche den Werken von Beethoven, Mozart und Haydn den individuellen Charakter verleihen, wiederzugeben vermag. Mit der Zeit wird ein solcher Leiter gewiss seinen eigenen Geist den Vorträgen seiner Mitwirkenden einflössen. Heller ist auch ein ausgezeichneter Dirigent grosser Orchester- und Vocal-Aufführungen.

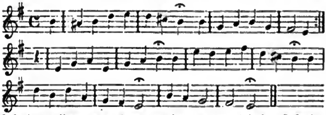
G. Jahscich, zweiter Violinist. Er ist Dilettant, spielt aber auch sehr gut und füllt seinen Platz äusserst zufriedenstellend aus.

Adolf Küchler, Bratschist, ist ein Neuerworbener, der aus Amerika zu uns herüberkam. Ich glaube er stammt aus Stuttgart. Er ist durchaus Musiker, ein feiner Violinist und hat schon grossen Erfolg als Quartett-Spieler in England und Deutschland gehabt.

E. Magrini, der Violoncellist, ein Italiener, welcher sich seit sechs Jahren mit Erfolg in Anerkennung des Schönen und der Tiefe der Bedeutung der Quartette grosser deutscher Meister dem Quartettspiel gewidmet und einen bedeutenden Namen sich schon erworben hat. Täglich strebt er mehr von der mechanischen Correctheit des Spiels zu echt künstlerischer Auslegung und Wiedergabe der Werke.

Das Resultat ist: dass wir selbst hier in Triest ein wirklich ausgezeichnetes Quartett haben und auch ein dankbares Publikum, das die Vorträge zu schätzen versteht und mit grosser Aufmerksamkeit in lautloser Stille denselben folgt. Eben so glücklich sind wir mit unserem Pianisten, dem Herrn Eduard Bix aus Wien. Er ist erst 27 Jahre alt und noch nicht ganz der Sturm- und Drang-Periode entwachsen. Sein Geschmack und Stil wie auch das Programm seiner Vorträge beweist, dass er der neuen Schule angehört. Sein Vortrag ist bedeutend, sein Anschlag gut, so dass man ihn einen guten Pianisten nennen kann. Er ist ein enthusiastischer Verehrer von Bach's Werken und hat den ersten Theil eines Werkes vorbereitet, welches in Mailand publicirt werden soll, bestehend aus einer Collection von Bach's Claviermusik vortheilhaft arrangirt, mit Anmerkungen und Erläuterungen, bestimmt zur Belehrung und Erleichterung des Studiums der Werke des grossen Meisters für die Italiener. Heller ist artistischer Director des Schiller-Vereines, und Bix lebt aus Gesundheitsrücksichten hier in Triest. — Es sind sechs Abende in Aussicht gestellt: am 7., 14., 21. und 28. März, am 4. und 9. April, und sollen an den fünf übrigen Abenden folgende Werke zur Darstellung kommen: II. *Mozart* Quartett in G-dur, *Goldmark* Suite für Pianoforte und Violine, *Mendelssohn* Quartett in E-moll; III. *Schubert* Quartett in A-moll, *Brahms* Trio in H-dur, *Schumann* Quartett in A-moll; IV. *Haydn* Quartett in G-dur, *Rubinstein* Sonate für Pianoforte und Viola, *Beethoven* Op. 18 Quartett in B; V. *Veit* Quartett in D-moll, *Beethoven* Op. 70 Trio in Es-dur, *Mendelssohn* Quartett in A-dur; VI. *Mozart* Quartett in C, *Brahms* Quartett für Pianoforte in A-dur, *Beethoven* Op. 74 Quartett in Es-dur. *A. W. T.*

✱ **Wien.** (Drittes Gesellschaftsconcert. — Siebentes und achtes Concert der Philharmoniker.) Das dritte Gesellschaftsconcert brachte Sonntag, den 23. März, zur Aufführung: *J. S. Bach*, Cantate am Osterfeste: »Christ lag in Todesbanden«, für Chor, Orchester und Orgel (Text von Luther); *Jos. Haydn*, Symphonie in C-dur; »In stiller Nacht«, »Dort in den Waiden steht ein Haus« (Volkslieder für gemischten Chor a capella); *F. Schubert*, Ellens zweiter Gesang (Bearbeitung für Frauenchor, Sopransolo und Instrumente von J. Brahms); *Beethoven*, Chor aus dem Festspiele: »Die Weihe des Hauses«, für Sopran- und Violinsolo, Chor und Orchester (bisher ungedruckt). Die Bach'sche Cantate zerfällt in sieben Strophen, wovon die erste, vierte und siebente vierstimmig, die zweite und sechste zweistimmig, die dritte und fünfte einstimmig für den Chor gesetzt sind. Durchs Ganze hindurch zieht sich die Luther'sche Choralmelodie:



Jedoch tritt dieser *cantus firmus* aus dem contrapunktischen Geflecht, das ihn umgiebt, nur selten deutlich hervor, und so bleibt dieser eigenthümliche Zug des Werkes mehr dem Partiturleser als dem Hörer bemerkbar. Die ganze Composition in ihrer düstern Grundstimmung, ihrer herben Strenge, ihrer verwickelten Künstlichkeit wirkt mehr beklemmend als befreiend auf uns; mehr niederdrückend als emporrichtend. Gewiss: ein tiefer, gewaltiger Geist ist es, der in diesen Tönen da waltet, ein Geist, dessen kühnem Fluge wir staunend nachsehen: allein ihm fehlt die sinnliche Schönheit, der vollgesättigte Ausdruck zu sehr, als dass er uns wahrhaft erwärmen, uns unbedingt mit sich fortreissen könnte. — Ein wahrer Verehrer des Bach'schen Genius darf dies wohl frei heraussagen. — Ausgeführt wurde die Cantate gut, wenn auch nicht in jeder Beziehung gut. Die Wiedergabe der rhythmischen Verhältnisse liess manchmal zu wünschen übrig; Orgel und Orchester beeinträchtigten stellenweise den Gesang; die Aussprache ermangelte nicht selten der nöthigen Deutlichkeit, und die Wiedergabe der dritten Strophe war nichts weniger als musikalisch sicher. Trotzdem — in Anbetracht der vielen Schwierigkeiten, die das Werk bietet, sowie der verhältnissmässig kurzen Zeit, welche auf das Studium desselben verwendet werden konnte — trotzdem verdient Johannes Brahms für seine Bemühungen um die Aufführung volle Anerkennung. — »Ellens zweiter Gesang« von Schubert ist durch Brahms' Bearbeitung ein hübsches Klangstück geworden; aber auch nichts weiter. Mehr Interesse bot der Chor aus dem Festspiele: »Die Weihe des Hauses«, insofern wir Beethoven daraus von einer ganz neuen Seite kennen lernen — als Kapellmeister nämlich. Wahrhaftig, mir wurde sonderbar zu Muthe, den Alt- und Wohlbekannten so vermummt zu sehen . . . Dafür aber Vater Haydn! Der gab sich in seiner C-Symphonie wieder einmal so ganz. Das sang und klang mit einer Fröhlichkeit und Frische — die allerlängsten Gesichter wurden rund dabei. So schön, so klar, so voll Natur war dies Alles — wahrhaftig, es hätte verdient von einem Zukunftsmusiker ausgezischt zu werden. — Zwei Volkslieder, von Brahms gesetzt, mussten auf Verlangen des Publikums wiederholt werden. Sie wurden aber auch stimmungsvoll gesungen; und die Lieder selbst, sie gehn ans Herz. — Bald hätte ich zu erwähnen vergessen, dass »Die Weihe des Hauses« zur Eröffnung des Josefstädter-Theaters*) gedichtet wurde; und zwar von E. Meisl, einem Poeten, dessen Name verschollen, dessen Poesie aber gewissermaassen würdig ist, der Nachwelt aufbewahrt zu bleiben. In der ersten Strophe heisst es: Lasst uns im Tanze das fliehende Leben

Neckend erhaschen, dem Winke entschweben.
Ist es im Herzen arglos und jung,
Ist selbst das Sterben zur Ruhe — ein Sprung.

Nun denke man sich einmal zwei solche Sterbende neben einander, und man hat wohl das originellste pas de deux, das je getanzt wurde. — Die beiden letzten Concerte der Philharmoniker fanden statt: das siebente am 9., das achte am 30. März. Jenes brachte uns: *N. W. Gade*, Symphonie in B-dur; *Schubert*, Trauermarsch (instrumentirt von Liszt); Capriccio für Orchester von *Hermann Grädener*; Gdur-Symphonie von *Haydn*. Dieses: *Spohr*, Ouvertüre zu »Jessonda«; *Mendelssohn*, Serenade und Allegro giocoso für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (Clavierpart: Hr. Ludwig Breitner); *Beethoven's* »Liederkreis an die ferne Geliebte« (gesungen von Herrn Gustav Walter, begleitet von Herrn Riedel); Mephisto-Walzer von *Liszt* und die achte Symphonie *Beethoven's*. Gade's Composition macht sehr mässigen Eindruck; ein bischen kalt, ein bischen warm. Etwas Hässliches wird man darin eben so wenig finden können als irgend eine hervorragende Schönheit. Ohne Missfallen hört man das Tonstück an, doch auch ohne besondere Lust es wiederzuhören. Das entscheidet! Wie in den meisten symphonischen Werken neuerer Zeit, ist auch hier das Scherzo am besten, der langsame Satz am schwächsten gerathen. Es wäre besser gewesen, statt dieser B-Symphonie eine der Serenaden desjenigen Componisten zu bringen, den die Philharmoniker in letzterer Zeit etwas zu vernachlässigen scheinen — ich meine Mozart. Der Marsch Schubert's gehört zu den minder bedeutsamen des Meisters. Und für einen Trauermarsch — es klingt paradox, aber es ist so — für einen Trauermarsch ist er zu traurig. Diese zerfliessende Sentimentalität entspricht der Stimmung nur sehr unvollkommen, welche der Gedanke an den Tod in uns erweckt. Und nun noch Liszt mit dem Flitterwerk seiner Instrumental-Effecte dazu! Eine Woche früher, da erklang uns in Händel's »Saul« ein echter, rechter Trauermarsch: schlicht, weihevoll, erhaben. Des jungen Grädener's Capriccio wurde mit grossem Beifalle hier aufgenommen. Ganz mit Recht. Geistreich in gutem Sinne, vor allem musikalisch ist es ersonnen und ausgeführt. Der Hauptgedanke darin trägt das Gepräge unzweifelhaften Talentes, und Jedermann wird an dem keck-graziösen Thema sich gern ergötzen. Wäre diesem ein Nebengedanke von entschiedenem Contraste beigegeben, das Stück gewänne freilich noch. Doch auch so wirkt es; durch das muntere Figurenspiel sowohl, als durch die Instrumentation, welche, fern von roher Massigkeit, fein detaillirt gehalten ist. Den Concert-Instituten kann man Grädener's Capriccio wärmstens empfehlen. Kurze Zwischennummern von musikalischem Werth und gewinnender Physiognomie giebts ohnehin nicht gar zu viele. Haydn's sonnige G-Symphonie zu hören, war uns versagt. Es galt eine traurige Pflicht zu erfüllen: Franz Pyllemann, dem allzufrüh verstorbenen Mitarbeiter unseres Blattes, gaben wir das letzte Geleite. — Das achte philharmonische Concert gehörte in mehr als einem Punkte nicht zu den glücklichsten; sowohl die Zusammensetzung des Programms, als auch die Ausführung desselben war theilweise unbefriedigend. Herrn Breitner's Vortrag der Mendelssohn'schen Serenade hat uns sehr wenig gefallen können. Solche Stücke zu rechter Wirkung bringen — dazu gehört ein feiner Spieler; das ist aber Herr Breitner nicht. Er fasst Alles viel zu derb an; so zu sagen: mit technischer Faust, statt mit künstlerischer Hand. Ein Virtuose — das ist ein alter Satz, welchen Wenige kennen — ein Virtuose ist noch lange, lange kein Künstler. Herr Walter — schade! — Herr Walter war nur mit einem Fusse im Concertsaal; mit dem andern langte er nach der Bühne. Das macht keinen guten Eindruck! Herr Riedel als Begleiter ist, neben lobenswerthen Eigenschaften, etwas manierirt. Von Beethoven's Symphonie kann man getrost sagen, dass sie bedeutend schöner ist, als sie gespielt wurde; von Spohr's Ouvertüre umgekehrt. Liszt's »Mephisto-Walzer« wurde stürmisch aufgenommen: theils mit Zischen, theils mit Klatschen. Ich habe mich den Applaudirenden zugesellt. Man kann nun gegen diesen schaffenden Künstler sagen, was man will — eines muss man ihm zugestehen: die unerschütterliche Consequenz, mit welcher ihm zu aller und zu jeder Zeit — gar nichts einfällt. Es ist zum Staunen! Wo, wo nimmt der Mann nur immer so gar keine Gedanken her? Unbegreiflich! Doch im Ernst: Er ist und bleibt wohl die tragikomischste Figur der ganzen Kunstgeschichte, der Mann, dessen Wille weit über Beethoven hinausgeht, dessen Kraft tief unter Verdi zurückbleibt. Jeder fühlende Mensch und Musiker muss solchem Streben aufrichtiges Mitleid zollen. Friede denn seiner Schaffenslust — Ehre seiner baldigen Vergessenheit! *S. W.*

*) 3. October 1822. Im September desselben Jahres schrieb Beethoven die Musik dazu.

✻ Auszeichnungen und Ernennungen:

Der Musikschriftsteller Arthur Pougin zu Paris hat von der Akademie zu Bordeaux für eine diesem Institut eingesendete biographische Arbeit über den Violinisten Rode (geb. zu Bordeaux) eine silberne Medaille erhalten.

Die kgl. belgische Akademie zu Brüssel hat Herrn Edouard Fétis für sein Buch »Les Artistes belges à l'étranger« einen Preis zuerkannt.

Dem Hofkapellmeister Max Erdmannsdörfer zu Sondershausen wurde vom Herzog von Altenburg das Verdienstkreuz des Ernestinischen Hausordens verliehen.

Dem Gesanglehrer Gustav Wilhelm Teschner zu Berlin ist das Prädicat »Professor« und

dem Componisten Oscar Kolbe in Berlin ist das Prädicat als kgl. Musikdirector verliehen worden.

Die Professoren Lebert und Stark in Stuttgart sind von der philosophischen Facultät zu Tübingen zu Doctoren der Philosophie *honoris causa* gemacht worden.

Herr Franz Siegert aus Prag ist zum Director des herzogl. Hoftheaters in Altenburg ernannt worden. Derselbe war früher Director des böhm. Landestheaters in Prag.

✻ Gestorben: Am 24. März zu Monza bei Mailand, Francesco Bonoldi, Componist und Gesangprofessor.

Zu Paris am 20. März im Alter von 53 Jahren der Componist Adolph Louis Eugen Fétis, jüngster Sohn des Franç. Jos. Fétis.

Zu Moskau am 24. März Maximilian Erlanger, der viele Jahre das Amt eines Kapellmeisters am kaiserlichen kleinen Theater bekleidet hatte.

Zu London am 9. März im Alter von 73 Jahren Thomas Oliphant, Professor der Musik.

Am 4. April zu Braunschweig der Concertmeister Carl Müller, ehemals Führer des berühmten alten Müller'schen Streichquartetts, ein vorzüglicher Geiger und Quartettspieler. Er war der Vater der vier Brüder, welche das jüngere Müller'sche Quartett bildeten.

ANZEIGER.

[75] In meinem Verlage ist soeben erschienen:

Beethoven's Studien.

Erster Band.

Beethoven's Unterricht

bei

J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.

Nach den Original-Manuscripten

dargestellt

von

Gustav Nottebohm.

Preis 4 Thlr.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

---

[76] Soeben erschien:

Verzeichniss des Musikalien-Verlags von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

In alphabetischer Reihenfolge mit vorgeschickter systematischer Uebersicht. Vollständig bis Ende 1871 nebst Nachtrag bis Ende 1872. Gebunden Preis 1 Thaler netto.

Dieser Verlagskatalog, der von der grossen classischen Periode bis zur neuesten Zeit alle Richtungen der Musik in grosser Vollständigkeit vertritt, eignet sich durch seine Reichhaltigkeit und praktische Einrichtung zu einem werthvollen Nachschlagebuch für jeden Musikinteressenten.

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig soeben erschienen:

[77] **Das Clavierspiel.**

Brieflicher Unterricht

für das Selbststudium Erwachsener.

Herausgegeben von

Otto Reinsdorf, und **Moritz Vogel,**

Redacteur d. Tonhalle Musiklehrer u. Componist

in Leipzig.

In Lieferungen von 16 Seiten gross Quart-Format. Preis einer Lieferung

10 Sgr.

Jedes solche Heft liefert das vollständige Unterrichtsmaterial für vier Lectionen, so dass eine Unterrichtsstunde auf nur $2\frac{1}{2}$ Sgr. zu stehen kommt. Heft 1 und 2 liegen zum Versandt bereit.

Mit diesem Werke ist somit Vielen Gelegenheit geboten, **durch eine geringfügige Ausgabe und ohne Lehrer** auf die bequemste und leichteste Weise schnell das nachzuholen, was in früheren Jahren versäumt worden ist. **Erwachsene, welche mit Lust und Liebe** zur Sache diese Hefte anwenden und darin vorgeschriebene nothwendigste Uebungen machen werden, dürften gar bald sich und Andere mit den Resultaten überraschen. Am 1. und 15. jeden Monats erscheint ein ferneres Heft, bis der Cursus bei einem befriedigenden Ziele angelangt ist.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. [387

---

[78] Soeben erschien

im Verlage von *Breitkopf & Härtel* in Leipzig.

Thematisches Verzeichniss im Druck erschienener Compositionen von **Felix Mendelssohn Bartholdy. Neue vervollständigte Ausgabe.** 8. Pr. n. 2 Thlr. 20 Ngr.

---

[79] Soeben erschien im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

Anton Krause.

Op. 24. **2 instructive Sonaten** für das Pianoforte. 25 Ngr.

Früher erschienen:

Krause, A., Op. 1. **3 instructive Sonaten** für Pianoforte à 15 Ngr.
— - 10. **2 Sonatinen** für Pianoforte à 25 Ngr.
— - 12. **3 Sonatinen** für Pianoforte. Nr. 1 10 Ngr. Nr. 2 und 3 à 15 Ngr.
— - 19. **2 instructive Sonaten** für Pfte. Nr. 1 15 Ngr. Nr. 2 25 Ngr.
— - 21. **2 instructive Sonaten** für Pianoforte. 25 Ngr.

Krause, A., Op. 3. **Leichte Sonate** für Pfte. zu 4 Händen. 25 Ngr.
— - 18. **2 instructive Sonaten** f. Pfte. zu 4 Hdn. à 20 Ngr.
— - 22. **2 instructive Sonaten** für Pfte. zu 4 Händen. Nr. 1. 25 Ngr. Nr. 2. 1 Thlr.

Krause, A., Op. 23. **3 instructive Sonaten** für Pianoforte und Violine. Nr. 1. $22\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 2. 1 Thlr. Nr. 3. $27\frac{1}{2}$ Ngr.

---

[80] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

MARSCH

für Orchester

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 108.

(Nr. 37 der nachgelassenen Werke.)

Partitur 20 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Für Pianoforte à 2 ms. $17\frac{1}{2}$ Ngr. Für Pianoforte à 4 ms. 25 Ngr.

---

[81] **Kinder-Klavierschule**

von

Louis Köhler.

Fassliche und fördernde theoretisch-praktische Anleitung mit mehr als 100 Originalstücken und Uebungen.

Eingeführt in zahlreichen Konservatorien, Seminarien und Klavierlehr-Anstalten.

Revidirte und verbesserte Original-Ausgabe. Achte Auflage.

Preis netto 1 Thlr.

Leipzig. Verlag von **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung. *(R. Linnemann.)*

---

[82] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Acht Albumblätter

für das Pianoforte im leichten Style

von

Emil Krause.

Op. 16.

Preis 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 23. April 1873. **Nr. 17.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Repertorium für ältere und neuere Tonkunst. III. Field, Cramer und Tomaschek (Fortsetzung: 3. Tomaschek). — Ueber die Unterstützung der musikalisch-dramatischen Production durch Staatshülfe. — Anzeigen und Beurtheilungen (Compositionen für ein oder mehrere Streichinstrumente [Schluss: Werke von J. P. Gotthard, Ernst Streben, Otto Müller und Moritz Weyermann]). — Musikbericht aus München (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Repertorium für ältere und neuere Tonkunst.

III. Field, Cramer und Tomaschek.

(Fortsetzung aus Nr. 12.)

3. Tomaschek.

v. Br. Mit einem Engländer, der zu den wenigen neueren Stützen des musikalischen Ruhmes seiner Landsleute zählt, habe ich diese Revue begonnen; ein guter Deutsche folgte, der sich in der Totalität seiner Werke weit bedeutender darstellt, als es sein Ruf vermuthen lässt, beschliessen möge den Reigen ein Sprössling der bekanntlich musikalisch sehr begabten böhmischen Nation, Wenzel Tomaschek, von den Dreien wahrlich nicht der Geringste, gewiss aber der am wenigsten Gekannte, ja, ich glaube, beinahe gänzlich Verschollene. Tomaschek war 1774 in einem kleinen böhmischen Orte geboren, betrat zuerst — nach dem Wunsche seiner Eltern — die juristische Carrière und erwarb den grössten und besten Theil seiner musikalischen Kenntnisse als Autodidact. Er war nicht in der Lage, seinen »Ruhm«, gleich Field und Cramer auf den Flügeln des Virtuosenthumes auszubreiten und scheint zum Theil in Folge dessen, selbst während seines Lebens nicht zu so weit verbreiteter Anerkennung gelangt zu sein, wie jene Beiden. Er fasste in früher Jugend noch in Prag, der Hauptstadt seines (engeren) Vaterlandes, festen Fuss und starb auch daselbst als ein 76-Jähriger im Jahre 1850. Drei namhafte Virtuosen: Dreyschock, Schulhoff und Bocklet haben sich in seiner Schule ausgebildet, sowie sich auch Dr. Eduard Hanslick und Graf Laurenzin seine Schüler nennen. Schumann erzählt, wie einmal auch Kalliwoda sich um die Gunst beworben habe, seiner Lehre theilhaftig zu werden, allein »der Prager Kunstbruder« habe ein so immenses Honorar gefordert, dass der lernbegierige, aber wenig bemittelte Kunstnovize, der doch selbst (in seinen ersten Symphonien) schon Rühmliches geleistet hatte, sich genöthigt sah, von der Erfüllung seines Wunsches abzustehen.

Während Field und Cramer ihre Compositionsthätigkeit ausschliesslich dem Instrumente zuwendeten, welches sie selbst als Virtuosen spielten, war jene Tomaschek's ziemlich gleichmässig zwischen reiner Instrumental- und Vocalmusik getheilt, und er tritt sogar auf letzterem Gebiete entschieden bedeutender hervor, als auf ersterem. Das Verzeichniss von Fétis (in Biographie universelle) nennt an grösseren Instrumentalwerken: eine Symphonie, ein Concert, ein Clavier-Quartett und -Trio und mehrere Sonaten, an grösseren Vocalwerken: eine Oper (Serafine), eine Messe, mehrere Hymnen und Cantaten (Krönungs-Cantate, Hector und Andromache, Beatrice), die Composition der Bürger'schen »Leonore«. Dazu kommen eine beträchtliche Anzahl Lieder und Gesänge — wohl das kostbarste seiner Vermächtnisse —, endlich mehrere Hefte kleinerer Claviercompositionen. Im Nachlasse fanden sich dann noch ein Violinconcert, zwei Requiem und mehrere andere kirchliche Compositionen, welche zum Theil auch im Stiche erschienen sind.

Von Claviercompositionen kenne ich 4 Sonaten, mit Op. 14, 15 und 48 bezeichnet, eine in F-dur ohne Opusnummer, die sechs Hefte »Eklogen« (Op. 35, 39, 47, 51, 63, 66), zwei Hefte »Rhapsodien« (Op. 40, 41), ein Heft »Ditirambi« (Op. 65), drei »Allegri capricciosi di bravura« in einem Hefte (Op. 52) und ein kleines Rondo in G-dur (Op. 11).

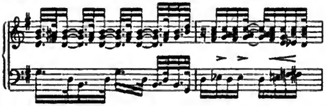
Von diesen Compositionen scheint sich allein das Andenken der kleineren »Charakterstücke«, der Eklogen, Rhapsodien und Dithyramben bis auf die Gegenwart erhalten zu haben, besonders das der ersteren, welchen auch unter diesen drei Sammlungen, von denen sie zugleich, 36 Nummern umfassend, die umfangreichste ist, entschieden der erste Rang gebührt. Es sind der grossen Mehrzahl nach sehr feine, geistreiche, liebenswürdige, eigenthümliche, musikalisch werthvolle Stücke von klarer, scharf ausgeprägter Form. Einzelnes Geringeres, Nichtssagendes läuft wohl mit unter, aber als Ausnahme, und findet sich eben so wohl in den ersteren wie in den späteren Heften. Wie in seinen grösseren und in seinen Gesangs-Compositionen spiegelt sich auch in diesen das harmonische, in sich vergnügte, befriedigte Gemüth des Componisten, dessen Naturell Hoch- und Tiefaufregendes überhaupt ziemlich fern liegt. Dass man solches nicht zu erwarten hat, darauf weist zwar schon der Titel der Sammlung hin, der indessen, wenn auch einzelne Stücke gewisse pastorale Anklänge vernehmen lassen, nur in wenig charakteristischer Beziehung zu dem musikalischen Typus dieser Compositionen steht — nur dass ein musikalischer Horaz oder Virgil sich eben überhaupt nie in den Tönen eines Sophokles oder Dante aussprechen und am glücklichsten immer in den Registern spielen wird, welche seinem Naturell die angemessensten sind, und diese lagen für unseren Componisten allerdings in dem Gebiete, auf welches er in so fern durch die gewählte Ueberschrift recht glücklich hingedeutet hat. Hie und da verräth sich auch in diesen Stücken schon der Gesangcomponist, dessen Cantilenen häufig auch hier einen durchaus liedmässigen Charakter tragen, entgegen dem rein instrumentalen der meisten Cantilenen Field's und Cramer's.

Mitunter dürfte auch Tomaschek Motive aus böhmischen Nationalmelodien, welche ja zu den schönsten gehören, die bei irgend einem Volke zu finden sind, benutzt haben.

Etwas geringer möchten, ungeachtet einzelnen Vortrefflichen, lebhaft Ansprechenden, im Ganzen die oft in ein völlig äusserliches, etüdenhaftes Tonspiel sich verlierenden Rhapsodien, welche auch viel grössere Ansprüche an die Technik des Spielers stellen, anzuschlagen sein. Und auch in den drei Dithyramben ist kräftig, prägnant Erfundenes mit ganz Flachem (namentlich den banalsten Italianismen) so unerquicklich vermischt, dass sich der gebildete Sinn nur an Einzelheiten zu erfreuen vermag und ihr Werth im Ganzen problematisch erscheint. Bezeichnend genug hat der Componist gerade diese schwächste Sammlung mit einem Vorworte begleitet, welches ihre etwas stolze Ueberschrift rechtfertigen soll!

Die gleichen Vorzüge aber, deren sich jene kleineren Compositionen erfreuen, lassen sich auch den oben gedachten vier Sonaten nachrühmen. Sie mögen im Ganzen in der Erfindung vielleicht weniger eigenthümlich erscheinen, als namentlich die Eklogen, aber es sind doch musikalisch sehr kerntüchtige, durchaus erfreuliche Werke und wenn sie auch nicht durch Grösse des Stiles und Ausdruckes überraschen und hinreissen, die dem Componisten überhaupt wenig eigen, und hie und da ein wenig nach Rococo schmecken, so fesseln sie doch durch Anmuth und Grazie, befriedigen durch ihren klaren Organismus und im Einzelnen blitzen sogar ganz geniale Geistesfunken hervor. Ausdrücklich hervorheben möchte ich nur ein einziges Stück, nämlich das Adagio der Cdur-Sonate (Op. 14), in Stimmung und ganz eigenthümlichem Colorit ein wahres Unicum, dessen Besonderheit sich gleich in den ersten zwei Takten, die Aufmerksamkeit erweckend, also ankündigt:

Später tritt dieses Grundmotiv in folgender Umbildung auf:



In dieser höchst bemerkenswerthen, ja einzigen Composition spürt man etwas von dem Genius, der sonst allerdings seinen reinsten, vollsten Zauber erst in den Gesangscompositionen entfaltet.

Tomaschek's Gesangscompositionen, vor allem seine herrlichen Goethe-Lieder gehören für mich zu den Blüthen der musikalisch-poetischen Literatur, auf welche ich Sänger, die noch das Schöne in einfachem Gewande zu würdigen verstehen, nachdrücklich aufmerksam mache. Es liegen deren 19 Hefte vor mir, unter welchen auch die weitläufige, durch eine vollständige, kleine Ouvertüre eingeleitete, obwohl sonst nur für Eine Stimme und Pianoforte gearbeitete Balladen-Composition der Bürger'schen »Leonore« (Op. 12). Dieser Composition lassen sich indessen nur interessante Einzelheiten nachrühmen und am glücklichsten möchten die letzten Abschnitte der berühmten Dichtung behandelt sein. Aber in ihrer Totalität kann man der Composition nur problematischen Werth zugestehen, wie denn diese Riesen-Balladen überhaupt einer völlig befriedigenden musikalisch-künstlerischen Behandlung kaum fähig, und auch Schubert, Loewe u. A. (im »Gang nach dem Eisenhammer«, im »Taucher«, in der »Braut von Corinth« u. a.) nach Seite der Form wenigstens daran gescheitert sind. Gleichwohl hatte Tomaschek gerade durch diese demungeachtet ein entschiedenes Talent verrathende Composition die Aufmerksamkeit, Gunst und Erwartung des kunstliebenden und kunstfördernden Grafen Bouquoy in so hohem Grade auf sich gelenkt, dass er ihm die Stelle eines Musikdirectors bei seiner Kapelle übertrug. — Von den anderen grösseren Gesangscompositionen Tomaschek's kenne ich nur die Messe und die beiden Requiem, über welche ich zuletzt berichte.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber die Unterstützung der musikalisch-dramatischen Production durch Staatshülfe.

L. v. St. Die Thatsache, dass gegenwärtig ausserordentlich wenige lebensfähige neue Opern und musikalische Dramen zur Aufführung kommen, ist Niemandem unbekannt, der diesen Kunstzweig mit einiger Aufmerksamkeit verfolgt. Ob die Ursache hiervon in der Ungunst der Zeit- und übrigen einflussreichen oder maassgebenden Verhältnisse, oder in dem augenblicklichen Mangel an productiven Talenten zu suchen ist, wollen wir dahin gestellt sein lassen, wiewohl sich die allgemeine Ansicht mehr der letzteren Annahme zuneigen dürfte. Indem aber unter jener zur Zeit unleugbar vorhandenen Unfruchtbarkeit, während doch das Interesse des Publikums an der Oper überhaupt sich aller Orten bedeutend gesteigert hat, nothwendig die Kunst selbst leiden und zum Rückschritt gebracht werden muss, so lohnt es sich wohl der Mühe, den Ursachen jenes Mangels nachzuforschen und auf Mittel der Abhilfe zu sinnen. Als eine solche Hauptursache sind von jeher die Schwierigkeiten betrachtet worden, welche sich an den grösseren und daher den Ton angebenden Bühnen den Aufführungen der Werke junger und noch unbekannter musikalischer und dramatischer Autoren entgegen stellen, die desshalb von vorneherein lähmend auf die Lust zum Schaffen einwirken und den Talenten die Frucht ihrer Arbeit verkümmern.

Es sind desshalb neuestens in der Pariser Presse Vorschläge aufgetaucht, durch Gewährung von Staatshülfe diesem offenbaren Uebelstande wo möglich abzuhelfen. Bei dem allgemeinen Interesse, den dieser Gegenstand auch für die deutsche Musikwelt hat, theilen wir unseren Lesern über die Sachlage Folgendes mit.

Der frühere Regisseur der grossen Oper zu Paris, Hippolyte Leroy, hat kürzlich dem Minister der schönen Künste ein in dem »Bien public« veröffentlichtes Project vorgelegt, welchem ein an den Redacteur des musikalischen Theiles dieses Journals, Guy de Charnacé, gerichteter Brief vorausgeschickt ist. Wir beschränken uns darauf, die Hauptparagraphen dieses Projectes anzuführen, das auf die in dem als Prolog dienenden Briefe sehr sorgfältig entwickelten Betrachtungen über das prekäre Schicksal der grossen Preise des Instituts im Besonderen, über das der jungen Componisten im Allgemeinen, über deren Illusionen und Entmuthigungen, über die Art und Weise, wie ihre Beziehungen zu den Theater-Directoren angeknüpft und gelöst werden, sich stützt.

Art. 1 des Projects lautet: »Die grossen Theater in unseren Provinzial-Städten zu Lyon, Marseille, Bordeaux, Toulouse und Lille werden zu dem Range von National-Theatern erhoben, ohne desshalb aufzuhören, von den Municipalitäten subventionirt und überwacht zu werden.«

»Art. 2. Deren Directoren sind verpflichtet, jedes Jahr eine

neue ernste oder komische Oper in 3, 4 oder 5 Acten zur Aufführung zu bringen.«

»Art. 3. Nachdem die Autoren-Antheile in der Provinz sich als unzureichend erweisen, die Arbeiten der Dichter und Componisten angemessen zu lohnen, so wird von dem Minister der schönen Künste den genannten Dichtern und Componisten eine Prämie von 10,000 Fr. für jede neue und noch nicht erschienene Oper bewilligt, welche auf den Nationaltheatern der Provinz aufgeführt zu werden für würdig erachtet wird.«

. . . .

»Art. 5. Der Componist ist gehalten, bei den ersten drei Vorstellungen seines Werkes das Orchester wo möglich selbst zu dirigiren.«

»Art. 6. Um die Bühnen-Directoren und die Städte für die Kosten schadlos zu halten, welche die Inscenirung eines neuen Werkes mit sich bringt, und um diesem eine gute Aufführung, genügende Inscenirung, angemessene Decorationen und Costüme zu sichern, wird den Directoren und den Städten eine Prämie von 20 bis 40,000 Fr. für jedes zur Aufführung kommende Werk je nach dessen Bedeutung bewilligt werden.«

. . . .

»Im Ganzen ergiebt sich somit eine Subvention von 250,000 Fr., um das Zustandekommen von 5 bis 6 neuen Werken zu fördern, welche in demselben Jahre auf den grossen Bühnen der Provinz zur Aufführung kommen werden.«

»Diese Subventionen dienen nicht dazu, ein Theater vom Verfalle abzuhalten oder die Erträgnisse eines glücklichen Unternehmers noch zu vermehren, sondern sie fallen unmittelbar dem Producenten zu als Lohn für seine geleistete Arbeit.«

. . . .

»Sie bewirken lebhaftesten Wetteifer unter den Componisten und sind eine Wohlthat für die in den erwähnten Werken auftretenden Provinzial-Künstler, die sodann in directer Verbindung mit den Autoren und Dichtern deren Rathschläge hinsichtlich der Aufführung benutzen können, die sie zur Zeit gänzlich entbehren müssen.«

Dies sind nebst einigen anderen hier nicht aufgezählten die Vortheile, welche aus einer Idee sich ergeben, welche »vom praktischen Standpunkte aus von hierzu competenten Männern erschöpfend begründet durch Stimulirung der Production der französischen Kunst einen grossen Dienst leisten würde; desgleichen den Künstlern in der Provinz dadurch, dass sie in directen Verkehr mit denen gebracht werden, deren Werke darzustellen sie berufen sind; den Provinzial-Bühnen dadurch, dass sie neue Stücke bekommen, die ihnen mangeln; ferner den lyrischen Theatern in Paris, welche auch zu ihrem Vortheile eine neue Generation von Producenten erwachsen sehen; endlich — und vor allen — den armen hülflosen Componisten, denen dadurch Beschäftigung gesichert und hiefür ein möglicher Erfolg in Aussicht gestellt wird.«

Mag nun auch Leroy diesen Gedanken in eine neue Form gebracht haben, so muss doch das Wesentliche desselben dem Schriftsteller und Feuilletonisten des Journal des débats E. Reyer vindicirt werden, der es schon im Moniteur universel vom 22. Januar 1865 zur Sprache gebracht hat.

»Die Freiheit der Bühnen kann in der Provinz weder die nämlichen Wirkungen haben wie in Paris, noch neue Theater neben den bereits existirenden hervorrufen; in der Provinz dürfen daher Subventionen nicht als die Bekräftigung eines Privilegiums angesehen werden, und es braucht nur der Name geändert zu werden, um nicht das mindeste Ungeeignete darin zu sehen, wenn den Bühnen von Strassburg, Lyon, Marseille, Rouen, Lille, Toulouse, Bordeaux, Nantes, Montpellier, Nancy und Dijon (ich bezeichne die bedeutenderen) unter dem Titel von Aneiferung oder Gratification (das Wort thut nichts zur Sache) eine jährliche Summe bewilligt würde, entsprechend den Anstrengungen, die sie zur Erhaltung ihres Repertoirs auf einer gewissen Höhe gemacht haben. Zum Ersatz dafür wäre von ihnen zu verlangen nicht nur dass sie der Kunstfrage etwas mehr Rücksicht zuzuwenden hätten als der Geldfrage, sondern es wäre ihnen auch die ausdrückliche Bedingung zu stellen, alljährlich das Werk eines neuen Componisten aufzuführen. Dies würde zur Folge haben, dass nicht blos einzig und allein in Paris, sondern auch in der Provinz junge Componisten ihre ersten Waffenthaten verrichten könnten; und statt an den Thüren eines oder zweier Theater lange Jahre hindurch anzuklopfen und sich abzuhetzen, ständen ihnen deren zehn zum Eintritte offen. Eine unter dem Vorsitze des Chefs der Municipalität sich versammelnde Commission hätte die verdienstlichsten Werke zu bezeichnen und für dieselben mehr nach ihrer Bedeutung und ihrem innern Werthe als für den erlangten Erfolg die entsprechende Belohnung zu bestimmen. Kann denn ein Meisterwerk nicht eben so gut in der Provinz als in Paris zum Vorschein kommen?«

»Allerdings werden mir vielleicht die jungen Componisten entgegnen, dass sie lieber recht lange Zeit sich der Hoffnung hingeben, in Paris zur Aufführung zu gelangen, wo sie über Nacht berühmt werden können, als die Gewissheit zu haben, auf einer Provinzial-Bühne dargestellt zu werden, wo ihr Erfolg, wenn er überhaupt so weit reicht, über die Grenze des Departements nicht hinausdringt und wo er ihnen in Folge dessen nur eine sehr locale Berühmtheit und wenig Vortheil einträgt.«

»Darauf antworte ich zunächst, dass, um den Abstand weniger fühlbar zu machen, welcher zwischen dem von den Provinzialbühnen bezahlten Autoren-Antheile und dem von den Pariser Theatern gewährt werdenden besteht, der Erfolg und das Verdienst ihrer Werke ihnen obendrein Prämien sichert, welche zugleich eine Aufmunterung und Entschädigung sind; und dann dass das beste Mittel ein Vorurtheil zu besiegen der Kampf gegen dasselbe ist. Ein Vorurtheil aber ist es, zu glauben, dass Lyon, Bordeaux, Strassburg oder Marseille nicht eben so gut wie Paris die Wiege eines bedeutenden Renommees sein können, wie es auch ein Vorurtheil ist, zu glauben, als ob Paris allein die Gabe, die geistigen Kräfte zu beleben und ein Privilegium besässe, zur Erzeugung tüchtiger Werke den Anstoss zu geben.«

Reyer kam später noch einmal auf diese Idee zurück und vervollständigte dieselbe in dem Feuilleton des Journal des débats vom 19. Nov. 1867 und 28. Jan. 1869 durch folgenden Nachtrag:

»Es ist nicht lange her, dass ich die Frage aufgeworfen habe, warum man nicht in unseren bedeutenderen Provinzial-Städten Kapellmeister-Stellen errichte, welche den früheren Schülern der école de Rome und anderen jungen Musikern vorzubehalten wären, die Talent besitzen können, auch ohne die Klassen des Conservatoirs durchlaufen zu haben. Durch einfache Uebertragung der Fonds würde auf solche Art die Regierung diesen jungen Leuten die materiellen Mittel zuwenden, ihrer Kunst zu leben und zu gleicher Zeit als Componisten wie als Orchester-Chefs sich zu bewähren. Sie brauchten dann nicht ferner als oft abgewiesene Bittsteller die Bureaux unserer Directoren zu belagern, und wären auch nicht mehr in die traurige Nothwendigkeit versetzt, von früh bis spät mit dem erbärmlichen Geschäfte des Stundengebens sich zu befassen. . . . . Wohl brauche ich nicht daran zu erinnern, dass gar manche Subvention nicht hingereicht hat, ein Theater vor seinem Ruine zu bewahren, während andererseits hin und wieder Subventionen nur dazu gedient haben, an sich schon ausserordentlich günstige finanzielle Verhältnisse gewisser rein gewerbsmässiger Unternehmungen noch zu verbessern, welche

in keiner Beziehung auf die Aneiferung Anspruch machen können, die die Regierung den Fortschritten und ausgezeichneten Leistungen der musikalischen Kunst zuwendet.«

Diese Anführungen werden genügen, um die Uebereinstimmung in Ansehung der Anschauungen von Leroy und Reyer bezüglich einer und derselben Idee, welche sie innerhalb des Zwischenraumes von einigen Jahren ausgesprochen haben, darzuthun. Nicht allein die Schöngeister treffen also zusammen, sondern auch ein mit reicher Einbildungskraft ausgestatteter Regisseur und ein einfacher Musikkritiker begegnen sich zuweilen in ihren Ansichten.

Aber was ist aus Reyer's Project geworden? Nichts. Welches Schicksal wird Leroy's Project haben? Man versichert uns, dass der Minister es der den Theatern vorgesetzten Commission zur Prüfung vorgelegt hat. Zur Zeit gebührt also der Theater-Commission das Wort, welche ohne Zweifel, wie alle Commissionen, der Gewohnheit huldigen wird, sich lange zu besinnen, bevor sie sich darüber ausspricht.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Compositionen für ein oder mehrere Streichinstrumente.

(Schluss aus Nr. 15.)

»Andante ongarese mit Variationen« und »Scherzo« für zwei Violinen, Viola und Violoncell componist von J. P. Gotthard Op. 68.[26] Dieses Werk wurde von dem Componisten dem berühmten »Florentiner Quartettverein« zugeeignet, welcher letztere es auf seiner vorjährigen Concertreise an mehreren Orten (ausser in Wien auch in Pest, Graz u. s. w.) mit gutem Erfolge zur Aufführung brachte. Augenscheinlich bilden die beiden oben angegebenen Sätze die Hälfte von einem regulären Streichquartett — schon die Verschiedenheit der Tonart des Andante (in E-moll) und Scherzo (in C-dur) zeugen für diese Annahme. Was den Verleger J. P. Gotthard bewogen hat, das Fragment des Componisten J. P. Gotthard zu drucken, wissen wir nicht; jedenfalls irren wir wohl nicht, wenn wir annehmen, besagter Verleger stehe mit besagtem Componisten auf einem sehr freundschaftlichen Fusse. Es sei uns ferne, dieser »Entente cordiale« ein Bein stellen zu wollen: möge sie sich als der Kunst heilsam erweisen! — Von den beiden Stücken ist das »Andante ongarese« ohne Zweifel das weitaus gelungenere. Wohl werden echte Söhne der »Puszta«, Kernmagyaren, die bei den Klängen des Cymbals aufgewachsen sind, ihre Bedenken äussern darüber, ob dieses Andante denn auch so recht eigentlich von ungarischem Charakter sei. Und wir möchten nicht als Anwalt für die Vertheidigung der Gerechtsame des Componisten auf den Titel eintreten: schon der allem echt ungarischen Musikwesen völlig widersprechende Tripeltakt — sämmtliche magyarische Weisen stehen im $^2/_4$-Takt — könnte die Sache schwierig machen. Für uns, die wir diesseits der Leitha geboren, genügt es indessen, dass das Thema einige an das »Ungarische« anklingende rhythmische und melodische Wendungen aufweist, um ihm ohne viel Scrupel das Epitheton »ongarese« zuzugestehen. Ob ungarisch oder nicht: das Thema ist jedenfalls recht hübsch erfunden und sehr geeignet zum Variiren; und es war gewiss nicht die Unmöglichkeit, mehr als fünf Variationen zu Stande zu bringen, welche den Componisten bewog, sich mit dieser bescheidenen Zahl zu begnügen. Man kann allen nachrühmen, dass sie verständig und sorgfältig ausgeführt sind — wie denn überhaupt Herr Gotthard nicht denjenigen Componisten beigezählt werden darf, die durch Eilfertigkeit oder Leichtsinn bei ihren Productionen hinter dem zurückbleiben, was sie nach der Qualität ihrer Befähigung leisten könnten. Er componirt durchaus nicht geschäftsmässig, sondern aus reiner Freude an der Sache; die Ader seiner Erfindung quillt darum nicht reicher, aber seine Arbeiten sind desshalb immer frei von denjenigen Mängeln und Unliebsamkeiten, die der Kundige leicht verstehen wird, wenn wir sie mit dem vielsagenden Worte »Diabellismen« bezeichnen. Das »Scherzo« steht in Erfindung und Arbeit weit tiefer als die manche interessanten Momente bietenden Variationen. Der Hauptgedanke, ein lange fortgesponnenes Achtelmotiv von einigermaassen etüdenhafter Physiognomie und wenig melodischem Reiz, vermag kein sonderliches Interesse einzuflössen, und das Trio laborirt an einem gewissen Ueberschwang der Empfindung, der gerade nach dem nüchternen Hauptsatze unvortheilhaft hervortritt. Ausserdem ist das ganze Stück viel zu wenig polyphon angelegt, um dem Quartettstil zu entsprechen. Es erklärt sich daraus, dass dieses Scherzo im Clavierarrangement viel besser wirkt als im Original, während umgekehrt die im reicheren Satze gehaltenen Variationen vom Quartett zu bedeutend höherer Wirkung gebracht werden. —

»Trifolien«, leichte melodische Unterhaltungsstücke für drei Violinen von Ernst Streben Op. 33.[27] Es sind dies höchst anspruchslose, technisch im leichtesten Stil gehaltene kleine Tonstücke, die unseres Erachtens völlig ihrem Zwecke: der angenehmen und nützlichen Unterhaltung jugendlicher Violinspieler gerecht werden. Die Führung der Stimmen ist geschickt, der Satz sauber, die Form knapp, und es klingt Alles ganz allerliebst. Wir wollen desshalb auf diese Trifolien hiermit die Aufmerksamkeit der Violinlehrer gelenkt haben. —

»Grosses Duo« für Pianoforte und Viola componirt von Otto Müller Op. 11.[28] Dieses vom Componisten »Sr. kgl. Hoheit dem regierenden Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha in tiefster Ehrfurcht gewidmete« Grosse Duo ist in der That sehr gross: die Clavierpartitur dehnt sich auf volle 49 Seiten aus. Aber die Grösse steckt leider Gottes eben auch nur in den Dimensionen. Der Erfindung nach gehört dieses Duo zu den kleinsten, die je von einem Tonsetzer aufs Papier gebracht worden sind. Alltäglichere Motive, fadenscheinigere Passagen, uninteressantere Begleitungsfiguren lassen sich kaum vorstellen, als darin auftreten. Die Musik klingt etwa so, wie gewärmtes Zuckerwasser schmeckt; sie ist nicht absolut unschön oder unnatürlich, aber sie hat einen unheilbaren Fehler: sie ist unermesslich langweilig. Man muss wahrlich ein Hiob an Geduld sein, um das Stück auch nur ein Mal zu Ende zu spielen. —

Quartett in D-moll für zwei Violinen, Viola und Violoncell componirt von Moritz Weyermann Op. 17.[29] Dieses

26) Andante ongarese mit Variationen und Scherzo für 2 Violinen, Viola und Violoncell componirt von J. P. Gotthard Op. 68. Wien, bei J. P. Gotthard. 226. 234. / 1871. Folio. Part. (17 S.) und Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen von Aug. Horn. 25 S. Pr. 1 Thlr.
(Dem Florentiner Quartettverein: Jean Becker, E. Masi, L. Chiostri, Fr. Hilpert.)

27) Trifolien, leichte melodische Unterhaltungsstücke für drei Violinen von Ernst Streben Op. 33. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung. R. Linnemann. (4326—31.) (Früher in Verlag von C. Jopp's Mskhdlg.; R. Ohme, in Stralsund.) Folio. {1. Kleine Fantasie nach dem Andante der VII. Sinfonie von Beethoven. 2. Sonatine in F (Allegretto, Andantino und Allegro). 3. Kleine Fantasie (nach Schubert's »Trockne Blumen«). 4. Sonatine in G (Allegro scherzando und Romanze). 5. Kleine Fantasie (nach bekannten Volksmotiven). 6. Sonatine in D (Allo. vivace, Romanze).} 1—4 à 5 S. 12½ Sgr. 5, 6 à 7 S. 20 Sgr.

28) Grosses Duo für Pianoforte und Viola componirt von Otto Müller. Op. 11. Wien, Adolf Bösendorfer. (134.) Folio. Preis 2 Thlr. 2½ Ngr. 49 S. Viola 12 S. (Zu dem Inhalte passt die geschmacklose Ausstattung recht gut! *D. Red.*)

29) Quartett (D moll) für zwei Violinen, Viola und Violoncell

Werk, mit dem wir für dies Mal unsere Novitätenbesprechung beschliessen, liegt uns nur in den Stimmen vor; wahrscheinlich erschien keine Partitur davon. Gelegenheit, es zu hören, fanden wir keine, die Stimmen selbst in Partitur zu bringen, gebrach es uns an Zeit und Lust. Somit wäre es vermessen, ein entschiedenes Urtheil über die Composition auszusprechen. Wir begnügen uns daher, mit gehöriger Reserve zu bemerken, dass uns bei einer genaueren Betrachtung der Hauptthemen weder sonderlich Gutes noch Schlechtes aufgestossen ist. Herr Weyermann scheint auf der breiten musikalischen Heerstrasse zu wandeln; wie uns dünkt, so thut er dies aber mit einigem Anstand; Hervorstechendes ist uns, wie gesagt, nicht in dem Werke entgegengetreten, weder in Erfindung, noch in Arbeit. Sollte eine etwaige Gelegenheit, das Stück zu hören, unser hier gefälltes Urtheil irgendwie modificiren, so werden wir nicht ermangeln, zur Zeit davon Kunde zu bringen.

Franz Pyllemann. (†)

componirt von Moritz Weyermann. Op. 17. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung. (R. Linnemann.) (1292.) Folio. 13, 10, 10, 10 S. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Musikbericht aus München.

(Fortsetzung aus Nr. 14.)

III. Concerte der musikalischen Akademie.

Wie es in diesen Blättern seiner Zeit schon mitgetheilt wurde und in seinen Wirkungen weiter unten näher auszuführen sein wird, trat der neuengagirte Hofkapellmeister H. Levi am 1. Oct. v. J. seine hiesige Stellung an. Vermöge des ihm schon vorausgegangenen günstigen Rufes als trefflicher Dirigent stand zu hoffen, dass Levi auch die Leitung der Akademieconcerte nunmehr übernehmen oder mindestens in der Art mit Wüllner sich darein theilen werde, dass Ersterer die Orchestervorträge, Letzterer die grösseren Gesangsaufführungen dirigiren werde, was auch ganz sachgemäss gewesen wäre. Die Direction wurde aber leider nach Saisons vertheilt, so dass Wüllner die letztvergangene zu leiten hatte, während Levi erst die nächste übernehmen soll. Ist also, soweit es auf die Orchesterleitung ankommt, eine wesentliche Aenderung gegen die Vorjahre nicht zu bemerken, so haben wir immerhin zu erwähnen, dass zwar nicht die Leistungen, wohl aber die Eintrittspreise der Akademieconcerte erheblich gesteigerte waren. In Folge hiervon war in der letzten Saison das Publikum wenn auch nicht quantitativ, doch wenigstens qualitativ ein verändertes; während früher der Beamtenstand ein starkes Contingent zum Auditorium stellte, könnte man jetzt in der That das »Judenthum in der Musik« auch hier mit vielem Grund als vorherrschend bezeichnen.

Bisher pflegte wohl die musikalische Akademie am Allerheiligenfeste — 1. Novbr. — ein grösseres Gesangswerk in einem Concerte ausser Abonnement aufzuführen; heuer war hiezu *Händel's* Oratorium »Judas Maccabäus« ausersehen. Dasselbe kam jedoch angeblich wegen des zwei Tage vorher gegebenen »Tristan« nicht zur Aufführung. Wir verlieren über diesen Tausch um so weniger ein Wort, als doch am ersten Weihnachtsfeiertage hiefür Entschädigung erfolgte. Das erste Abonnementconcert am 1. Novbr. begann mit *R. Schumann's* »Manfred«-Ouvertüre, jenem grossartigen, tiefernsten Seelengemälde, welches in wahrhaft erschütternder Weise auf den Hörer einstürmend allmälig sich verdüstert und verklingt. Schon in den ersten Takten der Ouvertüre stellte sich bei den Blasinstrumenten eine Unreinheit, Unsicherheit und Derbheit ein, die sich nur zu oft während des Abends wiederholte; auch gewann das ganze Musikstück nicht jene in sich abgeschlossene, einheitliche Form, welche ihm doch so sehr eigen ist, sondern zerfiel in lauter einzelne Gedanken, ohne deren Anknüpfung und Fortführung deutlich erkennen zu lassen. Die Sängerin des Abends war Frl. Meysenheim, unsere neue Primadonna, welche sich in der Arie mit obligater Clarinette aus »Titus«, dem ersten grösseren Stücke *Mozart's*, welches seit längerer Zeit in einem Akademieconcerte zur Aufführung kam, und je einem Liede von *Jos. Haydn* und *Beethoven* hier zum ersten Male als Concertsängerin versuchte. Die junge Künstlerin errang sich schnell auch im Concertsaale die Gunst des Publikums; besitzt sie doch zu diesem Ende eine Anzahl der besten und schätzbarsten Eigenschaften: eine wohlthuend sympathische Stimme mittlerer Stärke, einen natürlichen, fast fehlerfreien, nur hie und da etwas gequetschten Ansatz, eine sehr schöne Tonverbindung, leicht ansprechende Höhe und bedeutende Technik. Nichtsdestoweniger hat Frl. Meysenheim, wie wir hören, eine Niederländerin, namentlich in der deutschen Aussprache noch Manches zu lernen. Ein gewisses Ueberfliessen des Gefühles, welches zumal in den Liedern nahe an Affectirtheit streift, dürfte sich mit Verbesserung des musikalischen Geschmackes von selbst abschleifen. Bülow's und Rheinberger's Schüler Herr Herm. Scholtz, Clavierlehrer an der k. Musikschule, machte seinen Meistern und sich selbst grosse Ehre durch den technisch sicheren und gefühlvollen Vortrag seines schon mehrfach producirten, edel gehaltenen Clavierconcertes; sein Spiel, insbesondere sein Anschlag erinnerte uns neuerdings lebhaft an seinen Lehrer Bülow. Das Orchester begleitete die so fein und geistreich gearbeitete Composition grossentheils zu stark und brachte nicht einmal den unschwierigen Eintritt nach der effectvollen Cadenz des ersten Satzes exact. Ein ganz brillanter Marsch für Orchester Op. 17 Nr. 2 von *J. O. Grimm*, dem hochgeschätzten wohlbekannten Suitencomponisten, erfreute durch seine kerngesunde originelle Melodik, mit welcher im Trio eine seltene Leichtigkeit, ein vollkommen zwangloser Fluss canonischer Arbeit verbunden ist; in diesem Marsche wurde uns ein höchst dankenswerthes Orchesterrepertoirstück der besten Art vorgeführt, das wir gleich seinem Vorläufer, dem Marsche Nr. 1 überallhin bestens empfehlen. Das Tempo der Wiedergabe war unseres Bedünkens etwas zu schnell. *Beethoven's* siebente Symphonie mit den wechselvollen Stimmungen bildete den Schluss des Concertes. Möchte auch die Stellung als letzte Nummer die so sehr mangelnde Reinheit wie das fehlende Piano der Blasinstrumente einigermaassen entschuldigen, so kann eben darum jene Hintansetzung in die Zeit der Ermüdung von Hörern und Spielern nur umsomehr als ungeeignet erachtet werden. Der Introduction fehlte die ihr vom Componisten verliehene Weihe, der Rhythmus zu Beginn des ersten Allegro war nur mit Mühe genau vernehmbar; in dem Trauermarsch-Allegretto, einer der erhabensten Inspirationen Beethoven's, blieb der Uebergang von der Moll- in die Dur-Tonart nahezu wirkungslos. Die Steigerung im Scherzo wollte nicht recht gelingen, dies und das Finale wurden überschnell durchgejagt; ein wohl begründetes Missbehagen musste bei dieser Symphonie-Aufführung Platz greifen.

Das zweite Abonnementconcert brachte zwei Symphonien, welche fast um hundert Jahre in ihrer Entstehungszeit differiren: die eine in A-dur, von dem heranwachsenden *W. A. Mozart* 1774 componirt, die andere in G-moll von *J. Raff* neuesten Datums. Hierbei konnte es sich natürlich nicht um eine abschätzende Vergleichung beider Werke handeln; es musste sich vielmehr der erstgenannten unbedingter und allseitiger Vorrang vollkommen offenbaren, welchen ihr die formelle Vollendung, die anmuthigste Grazie und das frischeste Leben der Gedanken, die grosse Einfachheit der Mittel sichert. Es sind bei derselben ausser den Streichinstrumenten lediglich

zwei Oboen und zwei Hörner thätig, damit aber die köstlichsten Effecte erzielt, so dass diese Symphonie zugleich zum Beweise dienen kann, mit wie geringen Mitteln ein Genie, wie Mozart, ein Kunstwerk höchster Art zu schaffen vermag. Die Symphonie Raff's ist ohne alle Bedeutung und steht der Waldsymphonie weit nach. Sie ist aus allem Möglichen zusammengewürfelt und mit Wagner'schen Effecthaschereien reichlich ausgestattet, ohne innere logische Verbindung der einzelnen Theile. Beide Symphonien, insbesondere die Mozart'sche, erfreuten sich diesmal im Ganzen guter, wohlvorbereiteter Aufführungen; nur wäre das überhastige Scherzo bei Raff in etwas langsamerem Tempo für Spieler und Hörer wohl deutlicher geworden. — Reine, hohe und seltene Genüsse bereitete wieder Frau Diez durch eine Arie aus *J. Haydn's* »Orpheus« und je ein Lied von *Beethoven* und *Gluck*; classische Werke und deren classischer Vortrag können auf dem Gebiete der Gesangsmusik keine schönere Vereinigung finden. Frau Diez, unsere älteste und unsere erste Concert- und Liedersängerin, ist stets allen Jenen, die es zur höchsten Vollendung bringen wollen, ein Musterbild. Das ihr seit drei Jahrzehnten aufrichtig ergebene Publikum zollte den lebhaftesten Beifall und erbat sich eines der Lieder nicht vergeblich da capo. Hofkapellmeister Wüllner accompagnirte auf dem Flügel ganz trefflich. Der Vollständigkeit halber muss leider auch der Vortrag des *Beethoven*'schen Violinconcertes, dieser so herrlichen symphonischen Composition, mit vermuthlich selbstverfertigten Cadenzen durch Concertmeister Abel berührt werden; wir erwähnen lediglich, dass Herr Abel der wohl selbst gewählten, für ihn viel zu hohen Aufgabe in gar keiner Beziehung gewachsen erschien. Es konnte nur ein Zweifel bestehen: ob Beethoven's Werk für den Geiger viel zu gross, oder dieser viel zu klein für Beethoven's Werk war. Auch die Orchesterbegleitung war hierbei recht ungenügend, unsauber und ohne Präcision.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Aachen.** Das Programm zum 50. Niederrheinischen Musikfeste in Aachen am 1.—3. Juni ist bereits festgestellt; nach demselben werden aufgeführt: am ersten Tage die Ouvertüre zur »Weihe des Hauses« von *Beethoven*, gefolgt von einem Prolog, gedichtet und gesprochen von Hrn. Emil Rittershaus, und der »Messias«, Oratorium von *Händel*. Am zweiten Tage Davidde penitente von *Mozart*, Credo aus der Hmoll-Messe von *Bach* und die 9. Symphonie von *Beethoven*. Am dritten Tage Gesang-Soli, die Fest-Ouvertüre von *J. Rietz*, die Ouvertüre zum »Sommernachtstraum« von *Mendelssohn*, das Clavierconcert von *Schumann*, ein Violinconcert von *Spohr* und (als Schluss-Nummer) der Chor »Die Himmel erzählen« aus der »Schöpfung« von *Haydn*. Zu Dirigenten sind die Herren Hof-Kapellmeister J. Rietz aus Dresden und Breunung, städtischer Musikdirector zu Aachen, gewählt. Als Solisten werden mitwirken Frau Gomperz-Bettelheim, Frau Schumann, Frau Marie Wilt, Herr Concertmeister Lauterbach aus Dresden, Herr Huber aus München und Herr Ad. Schulze aus Berlin.

✻ **Carlsruhe.** Dr. Koeberle hat seine Entlassung von der Direction des Hoftheaters zu Carlsruhe erhalten. Ein in sonst wohlunterrichteten Kreisen verbreitetes Gerücht bezeichnet Paul Heyse als zukünftigen Leiter des grossh. Hoftheaters. Die gebildeten Kreise der Residenz würden die Ernennung des ausgezeichneten und liebenswürdigen Dichters mit hoher Genugthuung begrüssen, und in der dadurch eröffneten Aussicht auf eine von idealen und hochpoetischen Tendenzen geleitete Zukunft des früher so trefflichen Kunstinstituts eine reichliche Entschädigung für die zum Glück kurze Wirksamkeit des abgegangenen Directors sehen, welche den besten und gebildetsten Theil des Publikums dem Theater geradezu entfremdet hat.

✻ Aus **Düsseldorf** schreibt die Kölnische Zeitung am 3. April: »Die gestrige Aufführung von *Mendelssohn's* »Paulus« in dramatisirter Form durch die Künstler-Liedertafel war wiederum ein Beweis von der eigenthümlichen Geschicklichkeit und dem feinen Geschmack, mit welchem unsere Künstler dergleichen scenisch-malerische Darstellungen zu behandeln verstehen. Schwerlich würde man in anderen Kreisen oder mit anderen Kräften eine so schwierige Aufgabe lösen können. Wenn strengere Musikfreunde diese Begleitung des Oratoriums durch Bühnenspiel und lebende Bilder vielleicht als die reine Wirkung der Musik beeinträchtigend verwerfen dürften, so steht doch fest, dass Mendelssohn selbst, der bekanntlich seinen Paulus in Düsseldorf componirte, schon damals die Idee einer ähnlichen Aufführung in den dortigen Künstlerkreisen anregte. Damals aber wagte man sich noch nicht an eine so schwierige Aufgabe, und erst vor wenigen Jahren machte Oswald Achenbach den Versuch, den Paulus in Scene zu setzen, und der Versuch gelang. Die Aufführung ist eine eigenthümliche Mischung von dramatischen Scenen mit lebenden Bildern, die aber nicht wie sonst in unbeweglichen Gruppen erscheinen, sondern in Bewegung und wechselnd aufeinander folgen. Einzelne Momente des Oratoriums werden auf solche Weise dramatisch-bildlich zur Anschauung gebracht und fügen sich in die musikalische Aufführung ein. Die gestrige Aufführung war in vieler Beziehung noch vollkommener und im Einzelnen vollendeter, als die frühere. Die Bewegung der einzelnen Figuren und Gruppen war rhythmischer, die farbige Wirkung der Bilder theilweise überraschend, der rein malerische Theil, die Decorationen, sehr schön und glänzend. Der musikalische Theil, unter Leitung des Musik-Directors Tausch, verdiente die lobendste Anerkennung; das Ganze machte einen sehr grossen Eindruck auf ein zahlreiches Publikum, welches der Aufführung mit der gespanntesten Aufmerksamkeit und der grössten Theilnahme folgte und derselben den lebhaftesten Beifall spendete.«

Wir empfehlen dem Berichterstatter der Kölnischen Zeitung [Herrn Dr. Mohr aus Köln?], wenn er überhaupt jemals weiss zu waschen sein wird, den trefflichen Artikel Friedr. Chrysanders »Das Oratorium auf der Bühne« (in dieser Zeitung Jahrgang 1870 Nr. 17 ff.), worin gerade über die Düsseldorfer dramatisirte Aufführung des »Paulus« von *Mendelssohn* (im Jahre 1870) ausführlich gehandelt und die Aufführung von Oratorien in dieser Gestalt streng verworfen wird. Mendelssohn bei seinem feinen musikalischen Sinne würde sich wohl verwahrt haben gegen eine solche Zurichtung seiner eigenen Werke. Die Maler mögen bei ihrer Kunst bleiben und nicht in ein anderes Gebiet hineinpfuschen.

✻ **Edinburg.** [Musikfest.] In Nr. 12 d. Ztg. Sp. 189 wurde bereits des in Edinburg in den Tagen vom 13. bis 15. Febr. abgehaltenen grossen orchestralen Musikfestes Erwähnung gethan und die bei Gelegenheit desselben aufgeführten Werke namhaft gemacht. Wir geben heute wegen der historischen Bedeutung des Festes für die dortigen Musikzustände einen ausführlicheren Bericht, den »The Choir« in Nr. 326 vom 22. Febr. d. J. brachte, in Uebersetzung wieder und zwar vollständig, weil er ein treues Bild dortiger Musikanschauungen bietet, die dem kunstverständigeren Deutschen hie und da ein Lächeln abnöthigen müssen. Der Bericht beginnt:

Seit der Gewinnung des Professor Oakeley für den Lehrstuhl der Musik an unserer Universität, wurden die jährlich abgehaltenen Concerte zum Gedächtnisse des General Reid, ihres berühmten Gründers, in einer Vollkommenheit ausgeführt, die in jeder Weise der Gelegenheit entsprechend war. Viel Arbeit und Unruhe verursachten die Vorbereitungen, die nicht eines, sondern drei Concerte von solcher Wichtigkeit erheischten, wie sie in letzter Woche stattfanden, und es zeugt von dem regen Eifer und der Energie des Prof. Oakeley, dass er so Gutes zu Stande brachte, obgleich er seit seinem letzten schweren Unfall noch immer leidend ist, wenn auch sehr in der Besserung fortschreitend. — Das Reid-Concert. — Solo- und Chorgesang- oder Opern-Aufführungen werden in Edinburg mehr gehört als gute Orchester-Musik, und sind solche Concerte ihrer populären Elemente wegen im Allgemeinen beliebter, und auch die Reid-Concerte trugen früher diesen Typus; einige bekannte Sänger oder Londoner Instrumentalisten liessen in denselben ihre oft matten Productionen hören. Der gegenwärtige Inhaber des Reid-Lehrstuhles für Musik hat dem früheren Stande der Dinge einen grossen Fortschritt gebracht, und Concerte von unvergleichlich höherem künstlerischem Werthe führen uns nun die grössten Meisterwerke der Instrumental-Musik in edelster Ausführung vor. — Diese Veränderung der Dinge ist auch sehr hoffnungsvoll für die musikalische Zukunft unserer Stadt, und die Reid-Concerte, welche sich in acht Jahren von einer einfachen Tages-Aufführung zu einem dreitägigen Feste ausgedehnt haben, sind nun allen wahren Musikern hier die interessantesten und genussreichsten von allen geworden. — An Halle's Orchester fehlt Nichts. Die höchsten Ideen der Meister werden in einer Weise wiedergegeben, wie sie die grössten Componisten selbst wohl zu Gehör gebracht wünschten, und wir glauben, dass die liebsten Wünsche des Stifters selbst befriedigt sein würden durch die Art, wie dieselben erfüllt werden, wenigstens, was seine Gedächtnissfeier betrifft. Halle's berühmtes Orchester war mit anderen sehr bedeutenden Kräften verbunden, sowohl instrumentalen als vocalen — nämlich Mdme. Norman-Neruda und zwei uns neuen Sängern, denen ein guter Ruf aus dem Süden vorausging, Frl. Nita

Gaëtano und Herrn William Castle. Das Donnerstag-Concert war die 33. Gedächtnissfeier und das achte Reid-Concert unter dem gegenwärtigen Inhaber des musikalischen Lehrstuhls. Die in allen Theilen gefüllte Halle, welche geschmackvoll mit Treibhaus-Gewächsen und Musikerbüsten decorirt war, bot einen sehr brillanten Anblick. Das Orchester zählte 70 Ausführende, denen die Herren C. A. Saymour und L. Straus als Leiter vorstanden. (Folgt das Programm, siehe Nr. 12.) Der berühmte Dirigent wurde mit Applaus begrüsst. Die gewöhnliche Auswahl aus General Reid's Musik, das Beste umfassend, was er geschrieben und als solches schon vor 18 Jahren von dem verstorbenen Carl Anschütz bezeichnet, wurde aufgeführt. Diese Compositionen bewahren, gemäss den Wünschen des Stifters des Lehrstuhls, das Andenken an die Zeit, in welcher er lebte. *Reid's* Pastorale ist eine hohe Stellung von musikalischem Gesichtspunkte aus zuzuerkennen; die Menuett desselben Componisten hat einen hübschen Fluss — aber »the Garb of Old Gaul«, wenn auch weniger befriedigend, was die Composition betrifft, ist am besten gekannt und am innigsten mit des alten Generals Andenken verknüpft; nach altem Herkommen erhob sich auch die Zuhörerschaft von den Sitzen, während das Stück gespielt wurde. — Die prächtige Oberon-Ouvertüre von *Weber* folgte und zeigte die ausgezeichnete Gleichheit des Orchesters und seine Kraft in allen Einzelnheiten, da dieses feininstrumentirte Werk von den einzelnen Instrumenten Hervorragendes fordert. Das erste Horn (Mr. Paquis) wurde so bewunderungswürdig geblasen, dass es besonderer Erwähnung verdient. Der Effect des Decrescendo war wundervoll, und wir hätten kaum eine schönere Wiedergabe haben können. Wir wurden förmlich in das Feenreich versetzt; von dem Wunderhorn bis zum Schluss war Alles vortrefflich — Licht und Schatten wechselte mit seltener Vollkommenheit und die Zartheit der Violin-Passagen muss noch besonders lobend hervorgehoben werden. — Es war ein grosser Genuss, die beiden schönsten Sätze aus *Chopin's* Concert (Romanze und Finale aus Nr. 1) von Halle vortragen zu hören im Verein mit einem Orchester, welches in die Eigenart der Composition so verständnissvoll einzugehen wusste. Der mysteriöse Zauber der Romanze und der glänzende Charakter des Rondo kamen prächtig zur Geltung und wurden lebhaft applaudirt. — Das Hauptwerk des Concertes, die B dur-Symphonie von *Beethoven*, ist wohl eine seiner am wenigsten bekannten, vielleicht weil sie nicht von einer dominirenden Idee durchdrungen ist, an welcher das Publikum Halt fassen kann, gleichsam als Schlüssel zu ihrem Verständniss. Doch ist sie verschwenderisch in origineller Erfindung, voller Schönheiten von Anfang bis zu Ende, und wie Schindler bemerkt, die gefeilteste von allen neun Symphonien. Es giebt wohl wenige Sätze von solcher zarten Schönheit, wie dieses Adagio, und nie hörten wir es ausdrucksvoller spielen. Die Menuett — oder Scherzo — ist pikant durch ihre Synkopen und rhythmischen Eigenthümlichkeiten. Es findet sich da die Zusammenstellung von zweierlei Taktarten, die im Stande ist, bei mittelmässiger Ausführung, Verwirrung hervorzubringen, aber deren Zauber bei einer solchen, wie die vom Donnerstag, packt — denn wie reizvoll wurde die frische Melodie des Trios von den Bläsern hervorgebracht und in welch schönem Contraste dazu wirkt das Vorhergehende und Nachfolgende. Auch dem unwiderstehlichen Geiste des funkelnden Finale wurde das Orchester gerecht; wir hörten Halle's Orchester niemals besser spielen als in dieser Symphonie. — Die »Melusinen«-Ouvertüre von *Mendelssohn* ist im Edinburger Publikum weniger eingebürgert als irgend eine andere des Componisten. Der Reiz dieses schönen Werkes wurde erhöht durch die ausserordentliche Feinheit des Vortrages. Wenn wir auch nicht so bestimmt die einzelnen Züge der Geschichte wahrnehmen wie in der Sommernachtstraum-Ouvertüre, oder uns die seegrünen Tiefen, die Nixen und das Zauberkästchen vergegenwärtigen können, so fühlen wir uns doch zum wenigsten ebenso deutlich wie in der erwähnten Tonschöpfung in eine Welt der Phantasie und Romantik mitten hineinversetzt. — *Seb. Bach's* Doppel-Concert für zwei Violinen war die interessanteste Novität des Concertes. Unaufgeführt während des Verlaufes von nahezu ein und ein halbem Jahrhunderte nach seiner Composition, erregte es einen ungeheuren Enthusiasmus, als es vor vier Jahren durch die Herren Joachim und Sainton in einem Monday-Popular-Concert zum erstenmal zu Gehör gebracht wurde. Es wurde seitdem mehrmals wiederholt und vor nicht langer Zeit brachte es Halle in einem seiner Concerte in Manchester. Jetzt hatte dieses Concert, bei seiner ersten Aufführung in Schottland, alle möglichen Vortheile, da die Solisten (Mdme. Norman-Neruda und Herr Straus) zu den hervorragendsten Geigern des Tages gehören und das Orchester sich ihrer werth zeigte, so dass auch die Aufnahme eine ganz ausserordentliche war. Dem ersten und noch mehr dem zweiten Satze folgte ein solch rauschender Beifall wie er hier einem neuen oder unbekannten Werke selten zu Theil wird, und der Enthusiasmus steigerte sich am Schlusse sogar zum Dacapo-Rufe, dem jedoch von Seiten der beiden berühmten Solisten nicht gewillfahrt wurde. Der erste und der letzte Satz sind voll Feuer und das Largo eine der lieblichsten und stimmungsvollsten Sätze, die wir je hörten; ganz überraschend war die Kunst, mit welcher die beiden Violin-Parts ausgeführt und in einander verwoben waren. Madame Norman-Neruda leistete ihr Bestes — und wir wissen, was dies heisst —, und Ludwig Straus, welcher einen so hohen Rang unter den Violinisten einnimmt, dass er zum Concertmeister beim Bonner Beethoven-Feste erwählt wurde, spielte mit vorzüglichem Ton und Ausdruck. In dem Gedenkbuche des Concertes räumte Professor Oakeley Bach den Platz »des grössten Musikers vor Beethoven« zu und wenige, welche mit den Werken dieses Meisters vertraut sind, werden ihm denselben streitig machen. Nicht nur ist er gross durch die hohe Schönheit und Grossartigkeit seiner Werke, als vielmehr dadurch, dass er in die Entwickelung der Musikwissenschaft einen Fortschritt brachte, der seitdem nur in verhältnissmässig geringem Grade weiter gefördert wurde. — Die beiden Pianoforte-Soli waren sehr annehmbar. Die bekannten »Spaziergänge eines Einsamen« (Nr. 1) von *Heller* wurden mit seltener Leichtigkeit, Grazie und Vollendung gespielt, und Liszt's kunstvolle Uebertragung des Spinnerliedes aus dem fliegenden Holländer wurde warm aufgenommen. *Beethoven's* festliche und brillante Ouvertüre zu Kotzebue's »König Stephan« (ein Gelegenheitswerk zur Eröffnung des Pesther Theaters componirt) war längere Zeit hier nicht gehört worden. Sie bildete einen reizenden und passenden Schluss zu einem schönen Concert-Abend. — Frl. Gaëtano, auf Cuba geboren, ist schottischer Abkunft, aber hat den Namen ihrer spanischen Mutter angenommen. Sie besitzt einen sehr schönen Mezzo-Sopran von bedeutendem Umfange, indem sie das hohe *b* klar und gut erreicht; sie hat eine angenehme leichte Gesangsmanier und wurde in beiden Gesängen sehr warm empfangen. Auch Mr. Castle gefiel uns sehr. Er ist von englischer Geburt, hat aber hauptsächlich in Amerika gelebt. Die Art seines Gesanges ist ruhig und feinsinnig, seine Stimme frei von aller Härte und seine Intonation rein. Er trug die Serenade aus »Euryanthe« und »Un' aura amorosa« aus »Così fan tutte« sehr geschmackvoll vor. Bei dem jetzigen Mangel an Tenoren können wir Mr. Castle eine grosse Acquisition nennen. — Zum Schluss sei der Sorgfalt und Aufmerksamkeit noch lobend erwähnt, mit welcher das diesjährige beschreibende Concert-Buch ausgestattet war. Es enthielt einen vortrefflichen und interessanten analytischen Bericht über die Symphonie, die Ouvertüren und die Concerte, und wir bemerkten besonders die ungewöhnliche Schönheit der benutzten Musik-Typen darin. — Die Halle war überfüllt bis zur äussersten Möglichkeit; jedes kleinste Stück wurde vom Publikum gewürdigt und es zeigte stets Neigung, Wiederholungen zu wünschen, die jedoch nicht gewährt werden konnten. Alles zusammengenommen, errang das Reid-Concert von 1873 einen lohnenden und ungemeinen Erfolg. (Fortsetzung folgt.)

* **Mailand.** [R. Wagner's »Lohengrin« ausgezischt.] Die »N. fr. Presse« entnimmt aus dem Privatbriefe einer jungen deutschen Dame, die sich behufs ihrer musikalischen Ausbildung in Mailand aufhält, über die Aufführung des »Lohengrin« von Wagner folgende drastische Stellen: »Am 29. v. M. war die zehnte Vorstellung dieser Oper in der Scala. Die Anti-Wagnerianer hatten sich dazu ein Rendezvous gegeben. Den ersten Act liessen sie ziemlich ruhig vorübergehen, dann kam als Zwischennummer das Ballet »Le duc Gemelle«, das, von italienischer Musik begleitet, enthusiastisch applaudirt wurde. Nach dem Ballet kam der zweite Act des »Lohengrin«. Schon vor Anfang war ein fürchterliches Zischen, Schreien und Pfeifen. Endlich fing das Orchester an; man konnte aber keinen Ton hören vor dem Spectakel. Viele im Parterre und auch wir in der Loge applaudirten. Umsonst! Man schrie: Giù, basta questa musica! Der Vorhang wurde aufgezogen, und der Chor suchte zu singen. Vergebens! Man wollte nichts hören. Da tritt Elsa auf (Frl. Gabriele Kraus). Nun begann erst recht das Zischen und Pfeifen. Die Sängerin hielt sich die Ohren zu und weinte fast. So Aehnliches habe ich in meinem Leben nicht gehört und wünsche es nicht mehr zu hören. Uns war angst und bange. Campanini, der die Partie des Lohengrin sang, ist der Liebling des Mailänder Publikums. Doch auch ihm gelingt es nicht, die Oper zu retten. Vor Ende des zweiten Actes lässt man nun den Vorhang fallen; ein Regisseur tritt vor und sagt: »Für heute hat auf hohen Befehl die Vorstellung ihr Ende.« Hierauf Applaudiren und Bravorufen. Den »Lohengrin« haben sie begraben. Es ist sicher, er kommt in Italien nicht mehr zum Vorschein. Ich war fürchterlich aufgeregt, da ich die Oper nicht zu Ende hören konnte. Man sagt, dass ein ähnlicher Scandal noch nie in der Scala stattgefunden hat. Die Italiener wollen eben singen hören und nicht immer sprechen. Wir Deutsche dürfen es nicht merken lassen, dass uns »Lohengrin« trotz alledem gefällt. In Mailand ist es wegen des »Lohengrin« bereits zu Duellen gekommen.« Fernere Aufführungen sind von der Behörde untersagt worden.

ANZEIGER.

[83] In meinem Verlage erschienen soeben:

RONDO

für

Pianoforte

componirt von

HANS SEELING.

Op. 18.

Nachgelassenes Werk.

Pr. 20 Ngr.

Concert-Allegro

für

Pianoforte

componirt von

HANS SEELING.

Letztes nachgelassenes Werk.

Pr. 1 Thlr.

Leipzig und Winterthur. ***J. Rieter-Biedermann.***

---

[84]

Neue Violoncell-Concerte

aus dem Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bischoff, K. J., Op. 40. **Concertstück** in Form einer Gesangsscene. Für Violoncell mit Begleitung des Orchesters. 2 Thlr. 15 Ngr.

—— Dasselbe. Ausgabe mit Pianofortebegleitung. 1 Thlr. 5 Ngr.

Pitzenhagen, W., Op. 2. **Erstes Concert** H moll. Für Violoncell mit Begleitung des Orchesters. 3 Thlr.

—— Dasselbe. Ausgabe mit Begleitung des Pfte. 1 Thlr. 12½ Ngr.

—— Op. 4. **Zweites Concert** (fantastique) für Violoncell mit Begleitung des Orchesters. 2 Thlr. 22½ Ngr.

—— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

---

[85] In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Sechs

Lieder und Gesänge

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Julius O. Grimm.

Op. 18.

Pr. 1 Thlr.

Nr. 1. »Es kommen die Tage, die Nächte vergehen«, von Franz Hüffer. — Nr. 2. Ständchen: »Rosen, die mit Purpurstrauss«, von B. Sigismund. — Nr. 3. »Dämmrung senkte sich von oben«, von Goethe. — Nr. 4. »Jetzt ist er hinaus in die weite Welt« aus J. V. Scheffel's »Trompeter von Säckingen«. — Nr. 5. Frühlingsgedränge: »Frühlingskinder in buntem Gedränge«, von N. Lenau. — Nr. 6. Der Traum: »Im schönsten Garten wallten zwei Buhlen Hand in Hand«, von L. Ubland.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[86] In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Drei

zweistimmige Lieder

(Gedichte von Julius Altmann.)

für

Sopran und Alt

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Ferdinand Sieber.

Op. 101.

Preis 25 Ngr.

Nr. 1. Blühende Welt. Nr. 2. Abendlied. Nr. 3. Waldesstimmen.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[87] Durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Historia des Leidens und Sterbens

unseres Herrn und Heilandes

Jesu Christi.

Chöre und Recitative aus den vier Passionen

von

Heinrich Schütz.

Zusammengestellt und herausgegeben

von

Carl Riedel.

Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen à 15 Ngr.

Verlag von ***E. W. Fritzsch*** in Leipzig.

---

[88] In meinem Verlage ist soeben erschienen:

Beethoven's Studien.

Erster Band.

Beethoven's Unterricht

bei

J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.

Nach den Original-Manuscripten

dargestellt

von

Gustav Nottebohm.

(30 Bogen hoch 4° mit vielen Notenbeispielen.)

Preis 4 Thlr.

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 30. April 1873. **Nr. 18.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Repertorium für ältere und neuere Tonkunst. III. Field, Cramer und Tomaschek (3. Tomaschek. Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia [Fortsetzung: Compositionen von Adalb. Ueberlée und Julie Fürstin von Waldburg-Wurzach]). — Musikbericht aus München (Fortsetzung). — Grossfürstin Helene von Russland, die »Beschützerin der Künste und Wissenschaften«. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Bibliographie). — Anzeiger.

Repertorium für ältere und neuere Tonkunst.

III. Field, Cramer und Tomaschek.

3. Tomaschek.

(Fortsetzung.)

Von den kleineren Gesangscompositionen bemerke ich zunächst die folgenden zehn Hefte: 1. Lieder der Maria Stuart. 2. Compositionen Schiller'scher Gedichte. 3. Leichenphantasie auf Schiller's Tod. 4. Gellert's »Busslied«. 5. Die Enkelin am Namenstage ihres Grossvaters. 6. und 7. Je drei Gesänge (Op. 67 und 68). 8. Fünf Gedichte von Egon Ebert. 9. Sechs Gesänge aus Ebert's böhmisch-nationalem Epos »Wlasta«, und 10. Sechs böhmische Lieder von Hanka.

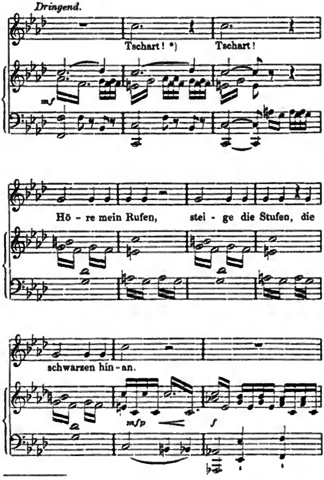
Unter diesen zehn Heften finde ich, wenn auch manches geringfügige Stück auszuscheiden wäre, nicht eines, welches ich nicht den Sängern und Musikern überhaupt, die sich an poetisch-wahrem Ausdrucke erfreuen, empfehlen möchte. Der Maria-Stuart-Lieder, welche schon durch die Verse, die der unglücklichen Königin selbst zugeschrieben werden, interessiren, sind zwei: »Abschied von Frankreich« und »Klage aus dem Kerker«, von welchen besonders das zweite von schönstem Ausdrucke. Dem englischen Original sind deutsche und böhmische Uebersetzungen beigefügt und auf dem Titelblatt erblickt man auch ein Portrait der verführten Verführerin.

Von Schiller's Gedichten finden wir zwei componirt (da man auf dem Titelblatte liest: Erstes Heft, so mögen deren wohl mehrere erschienen sein, die ich aber nicht kenne): »Die Erwartung« und »Das Lied«, beide sehr schön, und ich glaube von ersterem genug gesagt zu haben, wenn ich bemerke, dass es den Vergleich mit Schubert's reizender Composition dieses Gedichtes nicht zu scheuen braucht und sogar vor derselben eigenthümliche Vorzüge behauptet.

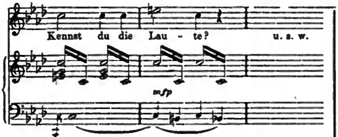
Wie tief der Componist den Werth dieses grossen Mannes und Dichters empfand, bezeugt seine ungemein warm und innig empfundene, zugleich auch rein musikalisch sehr interessante »Leichenphantasie« (nach einem Gedichte seines Bruders).

Auch die Compositionen der Ebert'schen Gedichte empfehlen sich, besonders die erste und letzte durch bedeutende und reizvolle Züge.

Dasselbe gilt von allen übrigen, und ich hebe nur noch als eine Specialität die sechs Gesänge aus dem Epos »Wlasta« ausdrücklich hervor. Während nämlich Tomaschek's Lieder und Gesänge im Allgemeinen mit Vorliebe sich in der Sphäre des Ruhig-Anmuthigen, Sanft-Bewegten ergehen, sehen wir ihn hier einmal, besonders in dem ersten Gesang »Straba's Zauberspruch« und in dem vorletzten »Straba's Fluch« sich in dem Ausdruck des Dämonischen, Wild-Bewegten versuchen, und zwar mit genialem Gelingen. Ich gebe von beiden eine Probe. Nach einem Eingangs-Ritornell von 7 Takten beginnt der erstere folgender Gestalt:

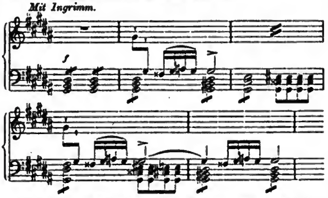


*) Satan.



Das hat doch gewiss Ton und Charakter! Und noch origineller setzt das andere Stück folgendermaassen ein:

Mit Ingrimm.

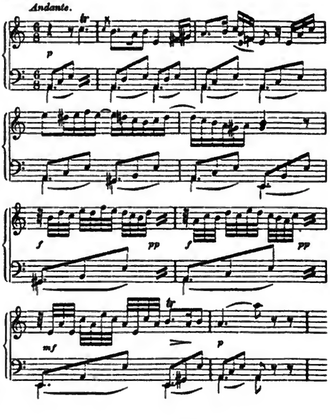


Drei von diesen Gesängen sind übrigens mehr- und zwar dreistimmig (Sopran und Alt) gesetzt: »Der Mägde Jubel«, »Der Mägde Spottgesang über den geräderten Ctirad« und »Der Mägde Siegesgesang«, lauter Prachtstücke.

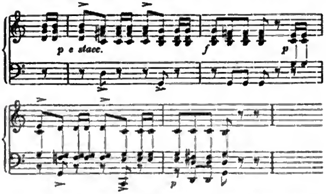
Aber meine ganz besonderen Lieblinge sind die schon erwähnten Goethe-Compositionen. Sie haben nicht die, um mich so auszudrücken, hochgradige Genialität so vieler Schubert'scher, aber in ihrer Verbindung von Ruhe und Einfachheit mit zartestem, innigstem, anmuthigstem, bei aller schlichten Einfachheit (wie sie der Goethe'schen Lyrik so sehr eignet) doch immer charakteristischem, prägnantem, reichem Ausdruck erblicke ich in ihrer durchsichtigen Krystallklarheit die Goethe'sche Lied-Composition in wahrhaft classischer Vollendung, und sollten diese Hefte in der Schatzkammer edler Sänger nirgend fehlen. Schon die relativ bedeutende Zahl dieser Compositionen deutet an, wie sehr sich unser Autor zu dem unvergleichlichen Liederdichter congenial hingezogen fühlte, der freilich für sich allein durch seine Zauberverse eine ganze, unübersehbare Gesangsliteratur ins Leben gerufen hat. Die mir vorliegende Sammlung umfasst in Op. 53 bis 61 neun Hefte und enthält die folgenden Stücke, welche ich namentlich anführe, weil der glücklichen Composition weit-bekannter und geliebter Gedichte eine doppelte Bedeutung innewohnt: I. 1) Heidenröslein. 2) Nähe des Geliebten. 3) Mailied. 4) Nachgefühl. 5) Trost in Thränen. 6) Wer kauft Liebesgötter? — II. 7) Mignon's Sehnsucht. 8) Die Spröde. 9) Die Bekehrte. 10) Frühzeitiger Frühling. 11) Der Rattenfänger. — III. 12) An die Entfernte. 13) Die Spinnerin. 14) Am Flusse. 15) Mit einem gemahlten Bande. 16) Die Nacht. — IV. 17) Schäfers Klaglied. 18) Selbstbetrug. 19) Erster Verlust. 20) An den Mond. 21) Hochzeitlied. — V. 21) Das Veilchen. 22) Geistesgruss. 23) Auf dem See. 24) Sorge. 25) Jägers Abendlied. — VI. 26) Rastlose Liebe. 27) Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg. 28) Das Geheimniss. 29) Wanderers Nachtlied. 30) An Linna. — VII. 31) Erlkönig. 32) Der König in Thule. 33) Der Fischer. — VIII. 34) Der Edelknabe und die Müllerin. 35) Vorschlag zur Güte. 36) Der Junggesell und der Mühlbach. — IX. 37) Wonne der Wehmuth. 38) Erinnerung. 39) u. 40) Meeresstille und glückliche Fahrt.

Also 40 Lieder und Gesänge, unter welchen ich nur die des 5. Heftes (21 bis 26), in welchen Tomaschek hinter seinen grossen Vorgängern Mozart und Schubert zu weit zurücksteht, als verhältnissmässig unbedeutend Preis zu geben vermöchte. Wie man bemerkt, concurrirt unser Autor ziemlich häufig mit dem im grossen Ganzen so unnahbaren Liederfürsten, aber muss er auch in einigen Stücken, wie im »Jägers Abschiedslied« und im »Geistesgruss« hinter ihm zurücktreten, so behauptet er doch in anderen, wie »Der Junggeselle und der Mühlbach«, »Der König in Thule« u. a. seinen Platz neben ihm (und auch der vielcomponirte »Erlkönig« kann sich sowohl neben dem Schubert'schen, als auch dem berühmten Loewe'schen immer noch gar wohl sehen und hören lassen), in einigen aber, wie »Der Fischer« (den Schubert etwas zu bequem gefasst), »Haideröslein« müsste ich die Compositionen Tomaschek's sogar jenen Schubert's entschieden vorziehen. — Im Allgemeinen hält die Sangesweise Tomaschek's hier überall die Mitte etwa zwischen jener Gluck's und Schubert's; sie ist nicht so farbenprächtig wie die des Letzteren, aber farbenreicher als die des Ersteren. Und daraus entspringt die schönste Harmonie. Die Musik drängt das Gedicht und seinen Inhalt nicht all zu sehr in den Hintergrund zurück, wie dies oft bei Schubert der Fall ist, bleibt aber doch auch dem Musiker immer durch die eigenthümlichsten, feinsten Züge interessant und wird nie blos colorirend. Wie die grösste Einfachheit des Ausdruckes sich mit lebensvollem, innerem Reichthum zu verbinden vermag, zeigen diese kostbaren Lieder wie in einem blankgeschliffenen Spiegel und offenbaren so zugleich auch in ihrer Keuschheit und inneren Wahrheit ein liebenswerthes menschliches Gemüth. Im Ausdruck schalkhaften Humors zeigt sich unser Componist immer von der höchsten Liebenswürdigkeit, und ich habe früher schon angedeutet, dass es die Sphäre des Zarten, Still-Gehaltenen sei, in welcher seine Muse mit dem grössten Zauber waltet. So finde ich z. B. die Composition »Schäfers Klagelied« ganz unvergleichlich und ich theile das so charakteristische Vorspiel mit:

Andante.



Und vom »Selbstbetrug« das Nachspiel (nach den Worten: »Ich seh', es ist der Abendwind, der mit dem Vorhang spielt«):



Die Gedichte des letzten Heftes sind dreistimmig (Sopran, Tenor, Bass), die des vorletzten zweistimmig componirt, können jedoch, nach der Bemerkung des Componisten (obwohl die letzteren kaum sachgemäss) auch von Einer Stimme vorgetragen werden.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

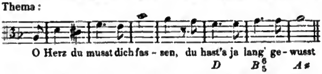
Nova Vocalia.

(Fortsetzung aus Nr. 13.)

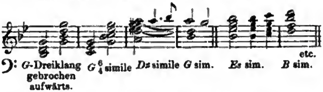
(22) Adalb. **Ueberlée** Op. 15[28]) hat in 2 Heften vier heitere Lieder von Löwenstein für vollen Chor wirklich mit Heiterkeit und stimmrecht gesetzt, dass man sich ohne Thier-Quälerei gesellig ergötzen kann. Nr. 1. Von Fuchs und Hühnern ist recht hübsch ausgeführt, launig, ohne Ziererei, mit wohllautender Bewegung der Mittel-Stimmen, wobei auch kunstreich gewählte Klangwirkungen — wenigstens über das Niveau der gewöhnlich sogenannten Gesellschaft hinaus gehen. Nr. 2. Kirmes, minder kunstreich, mehr realistisch malend, auch Wortwitze declamirend, hört sich doch heiter an. Nr. 3. Der Tanz, ist dem ersten Stück ähnlich an hübscher Factur mit bescheidenem canonischen Zierath. Nr. 4. Der Hahnenruf stellt den Wettgesang der Hähne beim Morgenrufe dar, mit angehängter Schulmoral: eine Humoreske, nicht tiefsinnig, aber wirklich musikalisch ausgeführt, wo dann der elegische orgelpunktisch untermauerte Stimmgang zu den Worten »So solln auch wir . . . es wie der Hahn am Morgen machen« unwiderstehlich wirkt.

(23) Fürstin Julie **v. Waldburg**-Wurzach, Op. 23, 24, 25, 26[29]) enthalten einstimmige Lieder, von denen das erste, Op. **23**, Text von Rob. Prutz, mit einer Ouvertüre beginnt, D-moll $^6/_8$, ganz munter, nur nicht ganz so ritterlich waldgemäss, wie man wünscht, weil zu diesem Hornthema:

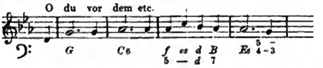
doch sinngemäss Dur erforderlich wäre: so aber klingt das alte Reiterlied gar trübe — soll es dem Text: »Mein Herz, du musst dich fassen — musst fliehen und verlassen« etwa Folie geben? Dazu ist weder der Introitus noch der Liedgesang charakteristisch genug. Dieser Liedgesang hat das Thema:



anfangs wieder mit Schubert'schem Octavenbass, das Uebrige einfach accordisch begleitet. — Dieselbe Cantilene wird jedesmal durchs Anfangsritornell unterbrochen, drei Verse (Strophen) hindurch wiederholt mit geringer Variation ohne Steigerung. Das Ganze ist mild, stille, sangbar, ohne Ungeheuerlichkeit, aber auch ohne genialen Zug. Höher hebt sich Op. **24** »O du, vor dem die Stürme schweigen« von Geibel, wo ein nicht neuer, aber würdiger Eingang des Claviers



nach welchem die ersten Gesangsworte eintreten:



anspruchslos, ansprechend erklingt, dass man sich heimisch fühlt bei der mildklagenden Seele. Die andere Hälfte, bewegteren Inhalts, arbeitet mit punktirten Figuren in Clavier und Stimme, mit minderer Sicherheit der Cantilene und viel syllabischer Declamation. Der Schluss, in den ritornellen Anfang heimkehrend, ist warm, ernst beruhigenden Inhalts. — Op. **25** Frau Nachtigall beginnt mit Clavierfiguren unbedeutender Spielerei, vielleicht dass die Nachtigall es selbst sein soll. — Der dann folgende Gesang aus dem 16. Jahrhundert in Wort und Ton modernisirt, klingt leidlich lau, nicht besser noch schlechter als mancher namhafte Lyriker schon veräussert hat. Der Mittelsatz, S. 4—5, fast dramatisirend, ist ungelenk und langweilig. Die dritte Scene, S. 5, in lauter Achteln syllabirt, leichten Inhalts und Gewebes, macht dennoch freundlichen Eindruck durch die heitere Soubretten-Melodie zu den Worten: »Sie wird wohl heissen tausendmal willkommen — dich Frau Nachtigal« — die Schlussscene wiederholt den Anfang, jedoch verkürzt. — Op. **26**, eins von H. Heine's Sternen-Anbetungs-Liedern, ist in den Tönen edler als das verlogene Gedicht. — Aus den vier Liedern zusammen scheint eine freundliche nicht excentrische Weiblichkeit heraus; die Sangweisen könnte man am nächsten vergleichen mit Josephine Lang, und zwar in der Mitte zwischen den schwächsten und gelungensten dieser lieben Sängerin. An Kunsterfahrung steht sie freilich unter Josephine Lang; an melodischer Gabe über manchem vielbelobten Ingenium der letzten Tage. Einige Neigung zum verkehrten Tritonus abgerechnet, wie Op. 25 S. 6, 4, 3 — Op. 26 S. 4, 3, 1, ist das übrige gut singbar, nicht genial, aber ehrlich

---

28) Vier heitere Lieder von Rudolf Loewenstein für gemischte Gesangvereine, Gymnasien und Realschulen. Original-Compositionen von Adalbert Ueberlée. Op. 15. Zwei Hefte. Schleusingen, Verlag von Conrad Glaser. 4⁰. Partitur à 11 S. à 8 Sgr. Quart. à 10 Sgr.
1. Heft. Nr. 1. Der Fuchs und die Hühner. Nr. 2. Kirmess.
2. Heft. Nr. 3. Der Tanz. Nr. 4. Der Hahnenruf.

29) Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Julie Fürstin von Waldburg-Wurzach. Wien, Adolf Bösendorfer. (162. 163. 164. 165.) Folio.
Op. 23. O Herz, du musst dich fassen (Rob. Prutz), für Alt oder Bariton. 7 S. 10 Ngr.
Op. 24. O du, vor dem die Stürme schweigen (Geibel), für mittlere Stimmen. 7 S. 10 Ngr.
Op. 25. Frau Nachtigall, Lied aus dem XVI. Jahrhundert, für eine mittlere Stimme. 7 S. 10 Ngr.
Op. 26. Es fällt ein Stern herunter (Heine), für Alt oder Bariton. 6 S. 10 Ngr.

gemeint. Die harmonische Structur hält sich im Gebiete der classischen Accordverbindung — wohl mehr aus Gewohnheit als mit Bewusstsein; doch ist auch das zu loben, wenn man ehrlich ist und sich nicht überhebt — in der bösen Zeit, wo Fürsten und Gemeine in die Wette rennen, das goldene Kalb des Erfolges zu erhaschen und nennen das Anbeten.

(Schluss folgt.)

Musikbericht aus München.

III. Concerte der musikalischen Akademie.

(Fortsetzung.)

In rascher Folge fand schon am 27. November das dritte Abonnementconcert statt. Erwähnen wir zunächst dessen Glanzpunkt: das Concert für Waldhorn von *W. A. Mozart*. Der junge Meister schrieb bekanntlich vier derartige Werke, reich an Naivität, Wohlklang und Melodie für den ehemaligen Hornisten der Salzburger Kapelle Leitgeb, welcher ein tüchtiger Solobläser, aber sonst ein armer ungebildeter Musikant war; das vorwürfige Concert, das zweite dieser Werke, welches der Componist selbst mit der spasshaften Dedication versah »Wolfgang Amade Mozart hat sich über den Leitgeb Esel, Ochs und Narr erbarmt zu Wien den 27. Mai 1783« wurde von unserem hochgeschätzten Hornisten Strauss in musterhafter Weise geblasen und erzielte einen ungewöhnlichen Erfolg. Hr. Strauss weiss vor Allem zu singen auf seinem Instrumente, so dass sein Ton einen ausserordentlichen Wohlklang erhält; dann war aber auch seine Auffassung sehr fein und gediegen, wobei er vom Orchester auf das Treueste unterstützt wurde. Die Sängerin des Abends war Frl. Ottilie Ottiker mit der allbekannten, schon etwas abgeblassten Concertarie von *Mendelssohn*, einem sich zu auffällig an den »Fliegenden Holländer« anlehnenden »Wiegenliede« von *R. Wagner*, welches mit grosser Bereitwilligkeit da capo gesungen wurde, und dem oft gehörten »An den Sonnenschein« von *Rob. Schumann;* die genannte Dame soll, wie es scheint, nachdem dieselbe so oft in Concerten auftritt, Concertsängerin »um jeden Preis« werden. Mögen wir uns auch ihres netten Stimmchens und ihrer poetischen Auffassung freuen, so genügen doch diese beiden Eigenschaften noch lange nicht für eine Concertsängerin. Ihre Stimme klingt nur bei mittelstarkem Tonauftrage angenehm; im Piano aber zu schwach, im Forte überanstrengt und unsicher; insbesondere fehlt ihr die schöne Tonverbindung: das Portamento. Es kann durchaus nicht als nutzenbringend für eine junge Künstlerin und für die Concerte der musikalischen Akademie erachtet werden, wenn mittelmässige Leistungen zu sehr applaudirt werden. Das Concert wurde eingerahmt von zwei Symphonien: einer hier noch nicht gehörten, sehr neckischen und munteren von *Josef Haydn* in Es-dur und der Symphonie: »Die Weihe der Töne« von *L. Spohr,* wovon erstere in unangemessener Reihenfolge die Anfangs-, letztere die Schlussnummer bildete. Bei der Aufführung beider Werke vermissten wir Feinheit und Wärme; bei Spohr waren nicht nur die Blasinstrumente etwas zu laut und nicht ganz rein, sondern sprangen auch sehr viele Saiten in störender Weise, was allerdings der steigenden Temperatur und dem Vorhergange vieler anderer Nummern zuzuschreiben ist. Es rechtfertigt sich daher stets von Neuem der schon oft ausgesprochene Wunsch nach Voranstellung des grössten Orchesterwerkes auf dem Programme. »Die Weihe der Töne« ist zwar ein vollgiltiges Zeugniss für den Gedankenreichthum, die Combinationsgabe, wie für die technische Herrschaft ihres Meisters über Harmonie und Rhythmus; immerhin ist diese ältere Art von Programmmusik, welche mehr äusserliche als innere Vorgänge darzustellen sucht, dem modernen und richtigen Kunstgeschmacke nicht ganz entsprechend. Der Componist will mit seiner »Weihe der Töne« zu viel auf einmal sagen: er will nicht nur das starre Schweigen der Natur vor der Existenz des Tones, sondern auch das ganze Naturleben und einzelne Phasen des menschlichen Lebens in höchst willkürlicher Verbindung durch Töne darstellen; Spohr verfällt desshalb in den Fehler desjenigen, welcher, indem er zu viel sagen will, häufig zu wenig sagt, zu wenig nämlich für eine Symphonie, von welcher wir stets einen prägnanten, kernhaften Inhalt verlangen und nicht lediglich geistreiche Unterhaltungsmusik. Als Grundlage für das vorwürfige Werk diente bekanntlich ein schwaches Gedicht von Carl Pfeiffer, dessen Vertheilung mit dem Programme immerhin erwünscht, ja fast nothwendig gewesen wäre, nachdem der Componist selbst sich äussert, dass man zum völligen Verständnisse der Symphonie der Kenntniss des Gedichtes bedürfe. Dagegen hätten wir den Beisatz »auf Verlangen« bei diesem Werke gern entbehrt; ein Kunstinstitut, wie es die musikalische Akademie doch wohl sein will und sein soll, hat sich bei seiner Auswahl nach keinem »Verlangen«, sondern lediglich nach den ewigen Gesetzen der wahren Kunst und des guten Geschmackes richten, umsomehr, wenn eine Reihe schon seit Jahren ausgesprochener Wünsche, wie z. B. der nach der Vorführung vieler noch ganz unbekannter classischer und werthvoller neuerer Orchesterwerke consequent unberücksichtigt bleibt.

Ueber dem vierten Abonnementconcerte lag vor dem Beginne ein eigenthümlicher Unstern. Dasselbe sollte am 11. Dec. abgehalten werden; wenige Stunden jedoch vor dem Beginne brach im Herzen der Stadt ein nicht unbedeutender Brand aus, welcher eine Zeit lang grössere Dimensionen anzunehmen schien. Trotz dessen fast völliger Beilegung zur Zeit, als das Concert seinen Anfang nehmen sollte, wurde dasselbe mit etwas allzukleinstädtischer Aengstlichkeit abgesagt und auf den 14. Dec. verschoben. Auch das ursprünglich aufgestellte Programm musste abgeändert werden. Statt einer, wie sich bei der Probe herausstellte, unglücklich ausgewählten neuen Concertouvertüre von *J. J. Abert* musste die Ouvertüre zu »Lodoiska« von *Cherubini*, statt des unpässlichen Herrn Fischer Frl. Kindermann und Herr Thoms eintreten. Letztere Ouvertüre und die vierte Symphonie von *Beethoven*, allerdings zwei vom Concertpublikum gern gehörte Stücke, zeigen neuerdings, wie ungern ein gewisser ganz bekannter und müheloser Kreis von Orchesterwerken seitens des Orchesters verlassen wird. In der Ouvertüre war das vorletzte Tempo, Andante moderato, von schleppender Langweile; in der Symphonie aber gebrach es an raschem und unmerklichem Ineinandergreifen der verschiedenen Instrumente und in dem Adagio besonders an dem nöthigen Pianissimo. Auch vermissten wir im schnellen Tempo nicht selten die Deutlichkeit der Themen. Die übrigen Nummern des Concerts waren ganz neu. Wir besprechen hiervon zuerst das »Triumphlied« nach Worten der Offenbarung Johannis für achtstimmigen Chor, Orchester und Orgel von *Joh. Brahms,* können aber nicht jenen eminenten Ton der Begeisterung anschlagen, wie er in diesen Blättern schon zu öfteren Malen für dasselbe erklang. Es ist zu bedauern, dass der Componist nicht die bestimmteste Vorschrift gab, sein Werk dürfe nur in ganz grossen Räumen, vornehmlich in Kirchen zu Gehör gebracht werden; unser gewiss geräumiger Odeonssaal erwies sich für diese fast unausgesetzte grosse Massenentfaltung zu klein. Auch müsste der Chor dem Orchester gegenüber ungewöhnlich stark besetzt sein. Joh. Brahms hat zwar durch sein Triumphlied, bestehend aus drei Doppelchören, von denen der dritte durch ein Barytonsolo eingeleitet wird, bewiesen, dass Händel'sche und Bach'sche Kraft auch heute noch dem Orchester und den Chören verliehen werden können, dass aber hierbei die Einheit, Einfachheit und Abrundung jener

Altmeister stets schwer erreichbare Ideale bleiben. Von schönster Wirkung war namentlich die sanfte Stelle »lasst uns freuen und fröhlich sein«, und die geheimnissvolle »und ich sahe den Himmel aufgethan«; nur lag letztere dem Solisten Hrn. Thoms etwas zu hoch. Der Chor, Vocalkapelle und Musikschule, leistete Vorzügliches; Herr Hofkapellmeister Wüllner stand als Dirigent fest und sicher inmitten dieser Tongewalten. Frl. Kindermann sang den offenbar mehr für einen Baryton geeigneten sich frisch aufschwingenden Hymnus aus Goethe's »Pandora« von *Bernhard Scholz* mit natürlicher Empfindung, freiem und correctem Ansatze, guter Aussprache, erntete aber trotz ihrer schönen Stimme wohl nur desshalb wenig Beifall, weil das Publikum die Composition zu wenig würdigte. Einen seltenen Applaus erzielte Herr Concertmeister Walter mit *Bruch's* Violinconcerte, einem Werke von hervorragender Schönheit, enthaltend eine stürmisch bewegte Einleitung, ein träumerisches Adagio und ein jubelndes Finale; es ist reich an originellen und schönen Gedanken wie an thematischer Durchbildung, kurz in jeder Beziehung eine erfreuliche Bereicherung der etwas abgespielten Violinconcert-Literatur. Walter's specielle Begabung für grosses und schwungvolles Spiel haben wir schon oft zu bewundern Gelegenheit gehabt; weniger bekannt war bisher seine schwärmerische Innigkeit. Er entfaltete beide wie seine eminente Technik in glänzender Weise, wiewohl er anfangs mit der Einwirkung der Hitze auf das Instrument sichtlich zu kämpfen hatte. Das Orchester schien zum Accompagniren wieder gar nicht recht disponirt zu sein, was namentlich bei Scholz' Hymnus bemerkbar war.

Nun erübrigt noch die Schilderung des Concertes ausser Abonnement am ersten Weihnachtsfeiertage. Es lag in der That etwas weihevoll Festliches über dieser Aufführung von *G. F. Händel's* gewaltigem Oratorium »Judas Maccabäus«. Müssen wir Herrn Hofkapellmeister Wüllner überhaupt das grosse Verdienst zuerkennen, durch unablässige Bemühung den früher selten gehörten oratorischen Werken eine gewisse regelmässige Wiederkehr auf den Concertprogrammen der musikalischen Akademie erobert zu haben, so können wir das Studium und die Leitung des »Judas Maccabäus« als eine neue glänzende Bethätigung seiner reichen künstlerischen Begabung auf diesem Gebiete betrachten. Der Chor, bestehend aus der kgl. Vocalkapelle und den oberen Gesangsklassen der kgl. Musikschule, war besonders in Bezug auf Intonation, Klarheit und Präcision geradezu musterhaft; auch die Charakteristik und Nüancirung gelang ihm namentlich in den beiden ersten Theilen des Oratoriums vorzüglich. Im dritten Theile schienen die Sänger begreiflicher Weise etwas ermüdet, so dass insbesondere der bekannte Siegesgesang an Feinheit, in der Wiederholung aber an Majestät der Wirkung verlor. Das Orchester begleitete mit vieler Aufmerksamkeit und Präcision, nachdem es schon die Ouvertüre mit dem mächtigen Orgeleintritte im zweiten Theile zu imposanter Wirkung gebracht hatte. Dem Marsche im dritten Theile hätten wir allerdings ein merklich langsameres Tempo gewünscht. Die Orgelpartie führte Musikdirector Otto Hieber in verständnissvoller stilgerechter und correcter Weise durch, was bei dem vorhandenen mangelhaften Orgelwerke mit besonderer Schwierigkeit verbunden ist. Gedenken wir nunmehr der Sololeistungen, so müssen wir vor Allem jene der Meisterin Frau D i e z als reich an Vollendung bewundern. Obschon oder vielleicht — richtiger — weil in jenen Tagen ziemlich viel beschäftigt war ihr Organ sehr günstig disponirt und von glanzvoller Frische; in gleicher Weise verherrlichte ihre Leistung der Adel der Empfindung wie die technische Kunst, welch letztere nach dieser Richtung alle übrigen Mitwirkenden in Schatten stellte. Die so reich mit Trillern verzierte Arie im zweiten Theile war ein bewunderungswürdiger Meistersang. Höchst anerkennenswerth war auch Frl. M e y s e n h e i m: wie wir die Dame seit Monaten kennen, durften wir von ihr nicht vergeblich Wärme und leichte, klare Coloratur erwarten. Ihr messa di voce und ihre Tonverbindung wirkten besonders gut in der Arie zu Anfang des dritten Theiles. Gleichwohl scheint sich Frl. Meysenheim bei hohen Tönen einen eigenthümlich unschönen, gepressten Gaumenansatz anzugewöhnen, auf dessen Beseitigung sie im Interesse ihrer Weiterbildung sofort alle Sorgfalt anwenden sollte. Herr V o g l, der Held »Judas Maccabäus« selbst, besitzt bekanntermaassen den Ruhm eines vorzüglichen Oratoriensängers und rechtfertigt denselben bei jeder Gelegenheit neu durch sein ausdrucksvolles Recitativ und die musikalisch schöne, sichere Wiedergabe der Arien; nach Seite der Technik würden seine Coloraturen und Verzierungen, wenn etwas minder voll gesungen, an Leichtigkeit und Deutlichkeit vielleicht noch gewinnen. Von der schönen Arie »Blast die Trompet'!« war leider die erste Hälfte gestrichen; auch waren häufig die Schlusscadenzen, wohl um den beifallssicheren Glanz der hohen Töne zu zeigen, in recht unhändelscher Weise abgeändert worden. Der Barytonist Herr F i s c h e r konnte mit den übrigen Solisten nicht gleichen Rang behaupten; rein gesanglich war zwar seine Leistung recht wacker, aber die Textaussprache und die Abrundung des Vortrages liessen viel zu wünschen übrig. Fräul. Kindermann löste ihre kleine Aufgabe in einigen Recitativen sehr befriedigend. Die Aufführung fand, wie es schien, im Grossen und Ganzen nach der Originalpartitur statt, obwohl wir hie und da etwas mehr Blechinstrumente zu hören glaubten, als diese Partitur enthalten dürfte. Kürzungen hatten erfreulicher Weise nur sehr wenige Stellen des Oratoriums getroffen. So gestaltete sich das letzte auch zum schönsten Concerte der musikalischen Akademie.

(Schluss folgt.)

Grossfürstin Helene von Russland,

die »Beschützerin der Künste und Wissenschaften«.

Mit der Grossfürstin Helene von Russland, geb. den 9. Jan. 1807 in Stuttgart als Tochter des Prinzen Paul von Württemberg, — deren Ableben wir in Nr. 6 d. Ztg. bereits gemeldet haben, ist eine jener seltenen fürstlichen Persönlichkeiten dahingeschieden, die dem Idealen nachstrebend, der Kunst und Wissenschaft einen hochbedeutsamen Schutz verliehen. Ihren ausserordentlichen Verdiensten auf diesen Gebieten widmete ihr langjähriger Secretair, Dr. A l f o n s K i s s n e r, einen mit warmem Herzen geschriebenen Artikel in Nr. 16 der »Gegenwart«, dem wir das Folgende zu entlehnen uns erlauben.

»Grossfürstin Helene hatte sich zur Lebensaufgabe gestellt: die Erreichung des vom kaiserlichen Neffen angebahnten höchsten Zieles: die Erziehung der Russen zu einem wahren Culturvolke. Als Grundbedingung eines geistigen Aufschwunges hatte sie längst erkannt, dass in die Nation ein neues Element eingeführt werden müsse, dessen Mangel ihr als das verhängnissvollste Culturhemmniss erschien: Empfänglichkeit für das I d e a l e. Schon bald nach Eintritt ins Land war die deutsche Prinzessin, deren junges Herz begeistert für alles Hohe und Edle schlug, die in einer für Jean Paul schwärmenden Umgebung herangewachsen und mit warmem deutschen Gemüthe in die nordische Metropole gekommen war, angefröstelt und betrübt worden durch die entschieden nüchterne materielle oder aber französisch frivole Tendenz der Petersburger Gesellschaft. Doch begnügte sich die »kleine Philosophin« — wie sie in den Hofkreisen hiess — keineswegs damit, sich im Gegensatz zu den herrschenden Ansichten zu wissen, sondern ging ernstlich darauf aus, ihren Grundsätzen Bahn zu brechen. Was sie Varnhagen gegenüber aussprach, »in Russland sei das Wesentliche, in die Nation Ideales einzuführen, sie zur Verehrung und Ausbildung des Idealen zu gewinnen; diese Veredelung thue Noth und diese wünsche sie gefördert zu sehen«, das ist ihr Wahlspruch gewesen bis zum letzten Athemzug. Wie beklagte sie, dass sie ihrem Volk nicht geben konnte, was einer erhöhteren Weltauffassung gleichsam den Boden bereitet hätte: die Freude an der Natur, ein Leben in und mit der Natur. »Die Armen!« pflegte sie wohl zu sagen, »es ist nicht ihre Schuld, dass sie mit ihrem Denken und Begehren so am Boden kleben: der Zusammenhang mit der Natur ist ihnen ja versagt! Ein Volk, das keinen Frühling hat, ist wohl sehr unglücklich.«

Aber wenn es ausser ihrer Macht stand, den Segen eines Naturlebens ihrem Volke zu gönnen, so suchte sie als Gegengewicht gegen die sinnlich niederen Tendenzen der Tagesgewohnheiten idealen Gehalt in die Seelen zu giessen durch die veredelnde Macht der Kunst.

Dass die Hingegangene eine Frau von feinstem künstlerischem Geschmack, von lebendigster Theilnahme für die Kunst gewesen, bedarf keiner weiteren Ausführung, nachdem es fast ein Gemeinplatz geworden ist, die Grossfürstin Helene Pawlowna als »Schützerin der Künste und Wissenschaften« zu bezeichnen. Man weiss, dass sie einen intimen Verkehr mit den Koryphäen der Künstlerwelt unterhielt, dass die besten deutschen Maler und Bildhauer für sie arbeiteten. — Naturgemäss war es zunächst diejenige Kunst, der als am unmittelbarsten auf die Menge wirkend die meiste bildende Kraft innewohnt und die zugleich dem Nationalgenius am verwandtesten war, die Musik, welcher die eifrigste Sorge der Grossfürstin galt. Es ist unmöglich, irgend eine Seite des musikalischen Lebens in Russland, speciell in den beiden Hauptstädten, zu berühren, ohne einer Frucht ihres Wirkens zu begegnen: einer Kraft, die sie gewonnen, einem Talente, das sie gebildet, einer Institution, die sie geschaffen. In der Oper? Die besten Gesangeskräfte verdankt man ihr. Die gegenwärtig beliebtesten Sängerinnen, Raab und Crutikow wurden von ihr in die Schule der Frau Nissen-Saloman geschickt, ebenso die gefeierte Altistin Lawrowki, die jetzt in England Furore gemacht hat. Als junges Mädchen war letztere in Moskau von der Grossfürstin entdeckt und zur Ausbildung nach Petersburg entführt worden, denn keine grössere Freude gab es für die edle Frau, als junge Talente ausfindig zu machen und unter ihrer Obhut sich entfalten zu sehen. — In der Componistenwelt? Die beiden grössten Namen, die das jüngere musikalische Russland sein nennt, sind nicht zu trennen von dem ihrer Gönnerin: Anton Rubinstein ist gleichsam im Michaelpalais gross geworden, hat unter den Augen der Grossfürstin seine ersten Triumphe gefeiert; Serow, der kürzlich — allzufrüh für sein Vaterland — gestorben, war durch sie in den Stand gesetzt, den von den Musen gewiesenen Weg endlich einzuschlagen; von ihr erhielt er in der musikalischen Welt den Platz, der ihm gebührte; für sie, in ihrem Auftrag schrieb er auch seine letzte hinterlassene Oper.

Fragt man schliesslich nach dem Concertwesen, den musikalischen Unterrichtsanstalten, so hört man, dass sie ihre ganze Existenz der Grossfürstin Helene schulden; sie hat die beiden grossen musikalischen Hochschulen ins Leben gerufen, die Conservatorien von Petersburg und Moskau, theils aus eigenen Mitteln, theils durch von ihr vermittelte Unterstützung des Kaisers. Alljährlich spendete sie ausserdem über zwanzigtausend Rubel in den Fonds des Petersburger Instituts, welches zu seinem Lehrerpersonal Männer zählte wie Dawydoff für Cello, Auer und Wienjawski für Geige, Dreyschock und Leschetizki, früher auch A. Rubinstein für Clavier, Frau Nissen-Saloman für Gesang; lauter Namen, deren Glanz dem Institute zum grossen Theil nur durch erkleckliche Extrazuschüsse aus der Privatkasse seiner Patronin gewonnen wurde. Hier und in Moskau (wo neben dem Director Nikolaus Rubinstein, dem ebenbürtigen Bruder Antons, u. a. Laub und Cossmann wirkten) holten die jungen Leute ihre Bildung, die das Contingent ausführender und lehrender musikalischer Kräfte für das ganze Russland abgeben sollten, und in der That sind schon jetzt die Opernhäuser in den bedeutenderen Städten mit Kapellmeistern und Sängerinnen aus den ehemaligen Schülern der Conservatorien versorgt. Die unmittelbare Betheiligung des Publikums selbst, d. h. zunächst der obern Gesellschaftsklassen, für die Interessen der Tonkunst wurde gewonnen durch Gründung je einer »russischen musikalischen Gesellschaft« in den beiden Hauptstädten — nach ihrem Muster und im Zusammenhang mit ihnen jedoch bald in allen bedeutenden Städten, wie Charkow, Kiew, Woronesch — eines Vereins, der, unter dem Patronat der Grossfürstin stehend, gleichsam die Veranstalter der winterlichen Concertunternehmungen verband. Sie trafen auch die Wahl der jedesmal zu berufenden in- oder ausländischen Künstler, wobei freilich der Löwenantheil der erwachsenen Kosten immer wieder jener Kasse zufiel, die man als trostreiche Reserve im Hintergrund zu wissen gewohnt war. Als direct von der Protectorin eingeladen sah Petersburg in der Wintersaison alljährlich eine oder mehrere auswärtige Musikgrössen von europäischem Ruf, die durch Dirigiren der Gesellschaftsconcerte oder durch Mitwirken in denselben als ausübende Künstler zur Bildung des russischen Kunstgeschmackes beizutragen berufen waren. Diese Männer — von den in den letzten Jahren erschienenen seien beispielsweise erwähnt Richard Wagner, Berlioz, Hiller, Joachim, Tausig — wohnten dann regelmässig für die Dauer ihres Petersburger Aufenthaltes im Michaelpalais als persönliche Gäste der Grossfürstin. Dass jenes gastliche Schloss ausserdem noch als ständige Bewohner eine Anzahl einheimischer musikalischer Talente barg, welche die Herrin des Hauses in ihre Umgebung gezogen hatte, Pianisten und Sängerinnen, versteht sich von selbst. Auch ein deutscher Verein, aus erlesenen Vertretern beiderlei Geschlechts der stimmbegabten Petersburger Colonie von der Grossfürstin ins Leben gerufen, die »Singakademie«, hielt hier unter dem trefflichen Dirigenten Beggrow Zusammenkunft für ihre vier Winterconcerte, von denen zwei im Palais stattfanden vor der hohen Gönnerin, zwei ausserhalb vor dem Publikum.

Doch es würde ein Buch erfordern, im Einzelnen auszuführen, wie es der Grossfürstin durch Anregung, Belebung, Unterstützung auf allen Gebieten des musikalischen Lebens allmälig gelungen ist, Petersburg zu einer musikalischen Stadt ersten Ranges zu erheben und durch das ganze Reich Keime zu legen, die eine schöne Zukunft versprechen.«

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Aachen,** 20. April. Mit dem gestrigen Tage schloss ein Cyklus von Kammersoiréen, welche aus dem reichen Kranze der musikalischen Aufführungen der Saison besonders hervorgehoben zu werden verdienen. Seit Jahren waren wir gewohnt, die Kammermusik durch unseren Musikdirector Ferdinand Breunung im Vereine mit den Gebrüdern Wenigmann in gediegenster Weise vertreten zu sehen; seitdem aber mehrere der talentvollen Brüder den Verband des hiesigen Orchesters verlassen und anderwärts ehrenvolle Stellungen eingenommen haben, ist dieser Verein gelöst. Herr Musikdirector Breunung aber, welcher darauf hält, dass die Kammermusik, worin unsere grossen Meister ihre reinsten und edelsten Gedanken zum Ausdruck brachten, unter allen Umständen gepflegt werde, versammelte vier tüchtige Künstler unserer Nachbarstadt Köln um sich und brachte uns in drei Soiréen: am 8. März 1. *Haydn* Streichquartett C-dur Op. 33, 2. *C. Goldmark* Streichquartett B-dur Op. 8, 3. *Rob. Schumann* Clavierquintett Es-dur Op. 44; am 29. März: 1. *Bargiel* Trio in F-dur Op. 6, 2. *Händel* Violinsonate in A-dur, 3. *Kiel* Romanze für Pianoforte und Violine, 4. *Taubert* Ungarisch für Pianoforte und Violine, 5. *Beethoven* Trio B-dur Op. 97; am 19. April: 1. *Mendelssohn* Trio C-moll Op. 66, 2. *Haydn* Serenade aus dem C dur-Quartett, 3. *Mozart* Streichquartett B-dur Nr. 3, 4. *Schumann* zum zweitenmal Clavierquintett Es-dur Op. 44. Ein zahlreiches und dankbares Publikum lauschte den trefflichen Künstlern. Herr Musikdirector Breunung zeigte uns wieder seine grosse Meisterschaft als Pianist. Technische Schwierigkeiten scheint er nicht zu kennen; der grösste Vorzug seines Spieles aber ist die feine Art und Weise des Vortrags — wie er seinem Instrumente die Nüancen entlockt, sich stets dem Ganzen einfügt und ihm eine Abrundung verleiht, wie es nur eine echt künstlerische Natur vermag. Grosse Freude bereitete uns Herr Concertmeister Robert Heckmann am Pult der ersten Violine. Er entwickelt einen nobeln, markigen Ton, sein Vortrag ist höchst sauber und fein durchdacht. In den Herren Forberg, Karger und Grüters lernten wir ebenfalls ganz vortreffliche Künstler kennen. Das Zusammenspiel sämmtlicher Herren war so abgerundet und perfect, als ob sie Jahre lang zusammen studirt hätten. Wir hoffen das Künstlerquintett im nächsten Winter recht oft wieder vereinigt zu sehen. *N.*

✱ **Edinburg.** [Musikfest. (Fortsetzung.) Zweiter Tag.] Das zweite Fest-Concert, welches am 14. Febr. stattfand, war eben so besucht als die eigentliche Reld-Gedächtnissfeier. Die Musik-Halle erschien in gleicher Weise geschmückt, und bis auf Mdme. Norman-Neruda versammelten sich dieselben ausführenden Künstler. Das Programm ist in Nr. 12 bereits mitgetheilt. Die berühmte »Ruy-Blas«-Ouvertüre von *Mendelssohn* ist buchstäblich »currente calamo« geschrieben und wurde mit dem erforderlichen Feuer ausgeführt, mit grosser Zartheit in den Blasinstrumenten, die Contraste schön hervortreten lassend. Das Pianoforte-Concert in Es-dur, hier bekannt als der »Kaiser«, ist *Beethoven's* grossartigstes Werk in dieser Art. Wir können uns kaum einen nobleren und lieblicheren langsamen Satz denken als dieses Adagio, und das Finale ist eines der bezauberndsten aller Beethoven'schen Rondos. Die Ausführung durch Charles Halle war durchweg vollendet und meisterhaft. Die Symphonie des Abends [Nr. 7 in G: Adagio, Allo. — Largo. — Menuetto e Trio. — Finale. Allo. con spirito) ist eine der schönsten, die »Papa *Haydn*« geschrieben hat. Alle vier Sätze tragen den Reiz der frischesten Melodik, vereint mit vollendeter künstlerischer Schreibweise, und wir hörten eine so gute Wiedergabe eines jeden, wie wir sie nur wünschen konnten. Das reizende Largo wurde mit tiefem Gefühle gespielt, bei sehr langsamer Temponahme. Die Menuett ist eine seiner besten; aber wohl der populärste Satz ist das Finale, in welchem ein zierliches, man möchte sagen ländlich klingendes Thema reizend ausgearbeitet ist, so dass derselbe so packend auf das Publikum wirkte, dass sich das Begehren nach seiner Wiederholung lebhaft äusserte. — Die »Coriolan«-Ouvertüre ist nächst der »Leonore« wohl die grösste *Beethoven*'sche Ouvertüre. Sie kam geist- und gefühlvoll zum Vortrage, und ihr mächtiger Charakter wurde durch das grosse Orchester zur vollsten Geltung gebracht; äusserst effectvoll wirkten die wunder-

vollen, kräftig erklingenden Dissonanzen mit dem feurigen folgenden Thema contrastirend, welches mit einer seltenen Klarheit und Genauigkeit gespielt wurde. — Das liebliche Andantino aus *Spohr's* vierter Symphonie »Die Weihe der Töne« hat drei Themen: das Wiegenlied, der Tanz und die Serenade; jedes erklingt zuerst allein, und dann erscheinen sie mit meisterhafter aber nicht belästigender Kunst vereint. Mit der schönsten Präcision wurde Alles wiedergegeben; der Clarinettist, Herr Grosse, zeichnete sich besonders aus, und die obligate Cello-Partie in der Serenade wurde von Herrn M. Vieuxtemps ausgezeichnet vorgetragen. — Die Ouvertüre »Der Beherrscher der Geister« ist umgestaltet aus der Ouvertüre zu der unvollendeten Oper »Rübezahl«, deren Sujet eine jener phantastischen deutschen Sagen behandelt, zu welchen sich *Weber's* Genius so hingezogen fühlte: es ist eine feine, erregte, wirksame Composition, reich an Ausdruck und Erfindung, und bildete ein schönes Finale. — Die beiden Sänger befestigten den Eindruck, den wir am ersten Concert-Abend von ihnen empfangen hatten. Mlle. Gaetano sang beide Male sehr hübsch, und Mr. Castle zeigte sich wieder als wohlgeschulter Sänger, der besonders die Faust-Romanze sehr warm vortrug, in welcher die obligate Violine von Herrn Straus sehr schön gespielt wurde. *Molique's* Gesang widerfuhr alle Gerechtigkeit vom Sänger; er wurde nach Lütz' Partitur auf dem Pianoforte begleitet und war in Folge dessen nicht recht wirkungsvoll. — Alles zusammengenommen, errang dies Concert einen gleichen Erfolg als das erste. Zu den Concerten am Freitag und Sonnabend hatte Professor Oakeley an alle Mitglieder der University Musical Society — nun an 100 — Freikarten gesandt; ebenso dem Chor der St. Paul's bischöfl. Kirche und den hervorragendsten Musikern Edinburgs. Die grosse Aufmerksamkeit der anwesenden Studenten und ihre augenscheinliche Würdigung der Werke der grossen Meister ist von uns und anderen Anwesenden bemerkt worden, und verdient als eine neue Gestaltung im schottischen Studentenleben der Erwähnung, die wir zweifellos hauptsächlich dem Einflusse zuschreiben dürfen, den die nun eingeführte Pflege der Musik an der Universität ausübt. (Schluss folgt.)

* **London.** Die philharmonische Gesellschaft in London brachte in ihrem letzten Concerte Johannes Brahms' »Deutsches Requiem« für Solostimmen, Chor und Orchester zum ersten Male in England zur Aufführung. Die Solo-Partien lagen in Händen bewährter Künstler, und das ganze Werk fand eine recht günstige Aufnahme.

* Aus **Mailand** wird berichtet, dass unter Betheiligung des Maëstro Mazzoni von Bologna eines der ersten englischen Bankhäuser, A. Grant, die bisher noch unedirten Werke Rossini's der Wittwe desselben um die Summe von 100,000 Frcs. abgekauft hat und demnächst im Drucke erscheinen lassen wird. Der Reinertrag wird der Musikakademie und dem Verein zur Unterstützung hülfsbedürftiger Musiker in London zu gleichen Theilen zugewiesen werden.

* **Neapel.** Die neue *Verdi'sche* Oper »Aïda« hatte in Neapel, wo sie am letzten März aufgeführt wurde, einen colossalen Erfolg; alle Nummern wurden enthusiastisch aufgenommen, der Marsch musste wiederholt werden, die Ovationen für den Componisten waren ungewöhnlich, er wurde an vierzigmal gerufen. Das Erträgniss war, die Abonnements nicht inbegriffen, 14,700 Francs.

* **Schwerin,** 17. April. Nachdem am 8. d. M. die letzte Soirée für Salon- und Kammermusik einen guten Verlauf genommen und zwar mit folgendem Programm: 1) Quartett (A-dur) für Pianoforte und Streichinstrumente von *Brahms*, 2) Duette für Sopran und Alt: Sommernacht — *A. Schmitt* und Neapolitanisches Lied — *Fr. v. Holstein* (gesungen vom Damenchor des Hoftheaters), 3) Solostücke für Violoncello: *a.* Andante von *Schumann*, *b.* Arlequin von *Lalo* (Herr Kammermusiker Bellmann), 4) Spanische Volkslieder für Sopran und Alt von *Schumann*, 5) Streichquartett in Es-dur von *Beethoven*, fand am Mittwoch das fünfte (vorletzte) Orchester-Concert statt. Zunächst bot uns dasselbe die Ouvertüre und Scenen aus der Oper »Genoveva« von *Schumann*. Dies gewiss sehr interessante Werk des genialen Componisten, dessen vollständige Aufführung, wenn wir recht unterrichtet, hierorts bereits seit geraumer Zeit intendirt, scheint übrigens eine besonders hervorragende Stellung unter den neueren dramatischen Erzeugnissen nicht einzunehmen. Die Soli wurden vorgetragen von Frl. von Csányi, Herrn Weber, Herrn Kammersänger Hill und Herrn Drewes. Nach hierauf folgendem Vortrage des Clavierconcertes in D-moll von *Mozart* durch Herrn Hofkapellmeister Schmitt kam *Schubert's* Symphonie in C-dur in einer Weise zur Ausführung, welche wir als eine ganz besonders tüchtige zu bezeichnen haben.

* **Schwerin.** Das siebente Mecklenburgische Musikfest wird in den Tagen vom 25. bis 27. Mai hier stattfinden. Zur Aufführung kommen am ersten Tage: »Elias« von *Mendelssohn*, am zweiten Tage: »Odysseus« von *Max Bruch* und 8. Symphonie von *Beethoven*. Die Solisten werden sein: Frl. von Csányi (Sopran), Frau Joachim (Alt), Herr Dr. Gunz (Tenor), Herr C. Hill (Bass). Herr Hofkapellmeister Alois Schmitt ist der Dirigent des Festes.

* **Stuttgart.** Der Verein für classische Kirchenmusik, dessen Chor sich durch Zöglinge des Conservatoriums, Mitglieder des Liederkranzes und andere Sänger verstärkt hatte, führte am Charfreitag den 11. April Abends 6 Uhr in der Stiftskirche die Passions-Musik nach dem Ev. Matthäi von *Joh. Seb. Bach* in vollendeter Weise auf. Die Soli hatten übernommen Frl. Adriani, Frl. Marschalk, die Herren A. Jäger, Hauser, Schütky und Hromada. Die Orgelbegleitung wurde durch Herrn R. Seyerlen ausgeführt, die Orchesterpartie durch die kgl. Hofkapelle.

* Gestorben: Zu Brüssel am 2. April Charles-François-Marie Bosselet (geb. zu Lyon 27. Juli 1812), Componist und früher Kapellmeister am Théâtre de la Monnaie und Professor am Conservatorium.

Daselbst am 6. April im Alter von 46 Jahren der bekannte Contrabassist im Orchester des Théâtre de la Monnaie: Pierre-Alexandre Bauwens.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

Atti dell' Accademia del R. Istituto musicale di Firenze, Anno undecimo. In-8⁰. pag. 80. Firenze, tip. Giuseppe Civelli.
Contiene:
Cianchi, E. Relazione intorno ai lavori accademici.
Casamorata, L. F. Se le leggi costitutive la proprietà delle opere dell' ingegno possano giovare al vero progresso della letteratura e delle arti.
Kraus, A. Il piano-forte, i suoi cultori e la sua missione.
Casamorata, L. F. I maestri esordienti, ed il teatro melodrammatico italiano.

Balbi. — Memorie lette nelle tornate dell' Accademia dei Concordi in Bovolenta dei *Melchiore Balbi*. In-8⁰. pag. 32. Padova 1872, tip. Sacchetto.
Contiene: La musica è indizio di civiltà. Memoria I. — Sulle attinenze della musica colle lettere, scienze ed arti. Memoria II.

Breve ragguaglio della Scuola musicale di Parma. In-8⁰. pag. 12. Roma, tip. Eredi Botta.

Bruni. — Niccolò Paganini celebre violinista genovese: racconto storico del *Oreste Bruni*. In-8⁰. pag. 152. Firenze, tipografia Galletti & Cocci. L. 2,00.

Dynus. — La mentalità o sua propria musica del pensiero in ogni mondo. Primo opuscolo del *Raphael Dynus*. In-8⁰. pag. 108. Foligno 1872, tip. Tomassini.

Galerie théâtrale. 21. et 22. livr. Gr. in 4⁰. 44 p. et 11 portr. Paris, imp. Lahure; lib. Barrand.

Gamucci. — Rudimenti di lettura musicale per uso degli alunni della scuola corale addetta al Regio Musicale Istituto di Firenze del *Baldassarre Gamucci*. In-8⁰. p. 12. Firenze, tip. Claudiano. L. 0,20.

Juclier. — Le Théâtre, son importance dans les Etats, l'influence qu' il doit exercer sur l'instruction des peuples, sur la grandeur des pays et le bonheur de l'humanité; par *M. Juclier*. In-8⁰. 15 p. Paris, imp. Jouaust; lib. Amyot. (18 févr.)

Jullien. — L'Opéra en 1788. Documents inédits extraits des Archives de l'État; par *Adolphe Jullien*. In-8⁰. 19 p. Paris, imp. Dubuisson et C.; lib. Pottier de Lalaine. 1 fr. 25 c. (29 mars.) Extrait de la Revue de France.

Kraus. — Esercizi elementari per sciogliere le dita ai pianisti (colla traduzione francese a fronte) del *Alessandro Kraus*, figlio. In-8⁰. p. 16. Firenze, tip. della Gazzetta d'Italia. L. 0,50.

Melzi. — Cenni storici sul R. conservatorio di musica in Milano del *Lodovico Melzi*. In-8⁰. pag. IV—96. Milano, tipografia Ricordi.

Nottebohm, G. — Beethoven's Studien. Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Nach den Original-Manuscripten dargestellt von Gustav Nottebohm. 4⁰. (VI, 232 S.) Leipzig und Winterthur, Verlag von J. Rieter-Biedermann. n. 4 Thlr. (Der 2. Band wird sich mit Beethoven's eigenen Studien befassen.)

Rouvier. — Grammaire musicale populaire, ou l'art d'apprendre la musique sans professeur; par *J. Marius Rouvier*, compositeur, professeur de chant. In-8⁰. 102 p. Aix, imp. Remondet-Aubin; Marseille, Carnaud. 1 fr. 50 c.

Verzeichniss des Musikalien-Verlags von Breitkopf & Härtel in Leipzig. (In alphabetischer Reihenfolge mit vorgeschickter systematischer Uebersicht. Vollständig bis Ende 1871 nebst Nachtrag bis Ende 1872.) gr. 8⁰. LXXXVI—438 S. 1 Thlr.

Verzeichniss. — Thematisches Verzeichniss im Druck erschienener Compositionen von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Neue vervollständigte Ausgabe. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. (12618.) 4⁰. 82 und 15 S. 2⅔ Thlr.

ANZEIGER.

[89] In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Sechs GAVOTTEN

aus den englischen und französischen

Suiten

von

JOH. SEB. BACH.

Für Violine und Pianoforte

bearbeitet von

Robert Schaab.

Pr. 1 Thlr.

Zwölf SARABANDEN

aus den englischen und französischen

Suiten

von

JOH. SEB. BACH.

Für Violoncell und Pianoforte

bearbeitet von

Robert Schaab.

Heft I. Pr. 25 Ngr. **Heft II. Pr. 25 Ngr.**

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

---

[90] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Perles musicales.

Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.

Nr. 62. **Heller, St., Im Walde.** Charakterstück. Edur aus Op. 86 Nr. 3. 12½ Ngr.
Nr. 63. —— **Im Walde.** Charakterstück. Asdur aus Op. 86 Nr. 5. 10 Ngr.
Nr. 64. **Schumann, R., Andante,** Cdur, aus Op. 17. 10 Ngr.
Nr. 65. **Schubert, Fr., Menuett,** Hmoll aus Op. 78. 5 Ngr.
Nr. 66. **Scarlatti, Dom., Katzenfuge,** Gmoll. 7½ Ngr.
Nr. 67. **Bach, J. S., Gavotte,** Gmoll. 5 Ngr.
Nr. 68. **Reinecke, C., Idylle,** Fdur, aus dessen Musik zu Schiller's »Wilhelm Tell«. Op. 102. 7½ Ngr.
Nr. 69. **Schumann, R., Glückes genug,** Ddur, aus Op. 15 Nr. 5. 5 Ngr.

Von diesen erwählten Perlen guter Claviermusik erschienen früher als **Erster Band** Nr. 1—50. Elegant gebunden. Pr. 3 Thlr.

Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

[91]

Beethoveniana.

Aufsätze und Mittheilungen

von

Gustav Nottebohm.

Preis 2 Thlr. 10 Ngr.

---

[92] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Compositionen von Xaver Scharwenka.

		Thl.	Ngr.
Op. 1.	**Grosses Trio** für Pfte., Violine u. Violoncell. Fisdur.	2	15
- 2.	**Erste Sonate** für Pianoforte und Violine. Dmoll	2	—
- 3.	**Polnische Nationaltänze** für Pianoforte	1	—
- 4.	**Scherzo** für Pianoforte. Gdur	—	20
- 5.	**Zwei Erzählungen** am Clavier	—	25
- 6.	**Erste Sonate** für Pianoforte. Cismoll	1	10
- 7.	**Grosse Polonaise** für Pianoforte. Amoll	—	22½
- 8.	**Ballade** für das Pianoforte	—	25
- 9.	**Polnische Nationaltänze** für Pianoforte	—	25

Die obigen Werke eines jungen Componisten von hervorragender Begabung werden der Beachtung aller Künstler und gebildeten Dilettanten hiermit auf das Wärmste empfohlen.

---

[93] In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Chorlieder

für

drei weibliche Stimmen

mit

Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Ludwig Meinardus.

Op. 33.

Heft 1. Heft 2.

Partitur und Stimmen à 1 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[94] Soeben erschien im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

Jos. Rheinberger.

Op. 59. **Zum Abschied.** Studie für das Pianoforte. Pr. 17½ Ngr.
Op. 68. **Am Walchensee.** 8 Lieder für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Nr. 1. Auf dem Baumstamm im Moos.
- 2. Nun weisst du, Trotzkopf.
- 3. Auf der Haide saust der Wind.
- 4. **Nordwind.** Ich wollt' ich wär' der wilde Nord.
- 5. Der Walchensee hat keinen Grund.
- 6. **Verlust.** Ich hatte eine Nachtigall.
- 7. Am Kreuzweg bei dem grauen Stein.
- 8. Die Sonn' ist unter, es schauert der Wind.

Früher erschienen im gleichen Verlage:

Rheinberger, J., Op. 5. **3 kleine Concertstücke** f. Pfte. Pr. 25 Ngr.
—— Op. 58. **3 Claviervorträge.** Pr. 1 Thlr. 22½ Ngr.

---

[95] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Sinfonie in Esdur (Nr. IV.)

von

Joseph Haydn.

Partitur $1\frac{1}{3}$ Thlr. Orchesterstimmen $2\frac{1}{2}$ Thlr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 7. Mai 1873. **Nr. 19.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Repertorium für ältere und neuere Tonkunst. III. Field, Cramer und Tomaschek (3. Tomaschek. Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Nova Vocalia [Schluss: Compositionen von R. Weinwurm und M. v. Weinzierl]). — Musikbericht aus München (Schluss). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Repertorium für ältere und neuere Tonkunst.

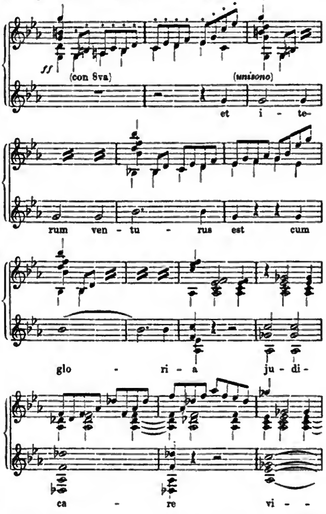
III. Field, Cramer und Tomaschek.

3. Tomaschek.

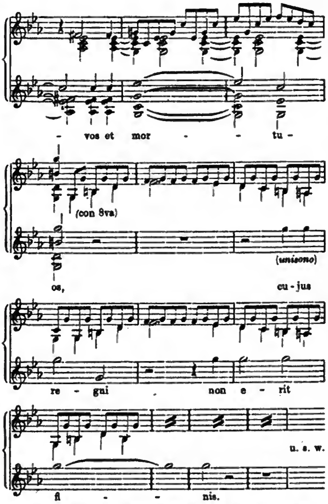
(Schluss.)

Allein indem ich im Begriffe stehe, meine Lobrede auf Tomaschek zu schliessen, sollte ich sie eigentlich Angesichts seiner grösseren Kirchenwerke, der beiden Requiem und der Messe in Es-dur erst recht beginnen. Denn wahrlich erst in diesen lernt man den ganzen Meister seiner Kunst kennen, und es gebührt ihnen — meines bescheidenen Erachtens — eine sehr hohe Stelle in diesem Kunstzweige. Und grosse, in sich geschlossene Werke von solchem Gepräge hervorzubringen, erfordert denn doch noch eine ganz andere Kraft, als sie sich in dem schönsten, gelungensten Lied und dem genialsten Impromptu zu offenbaren vermag. Diese Arbeiten aber erscheinen mir, wie gesagt, in jeder Hinsicht, als: Architektonische Anlage im Ganzen, technische Durchbildung im Einzelnen, Schönheit und Kraft des Ausdruckes, Reichthum des melodischen und harmonischen Gehaltes, Feinheit der Instrumentation, als höchst preiswürdige Meisterwerke, deren Beachtung ich allen Musikvereinen, welche sich der Pflege der Kirchenmusik widmen, nicht dringend genug empfehlen kann. Aber ich kann mir gelegentlich dieses Excurses den Raum nicht mehr gönnen, welcher erforderlich wäre, um von diesen bedeutenden Werken in würdiger Weise zu sprechen. Sie sind in grossem Stile geschrieben, den man etwa als die Mitte haltend zwischen jenem Mozart's und dem Cherubini's bezeichnen kann. Mit der Anmuth des ersteren verbinden sie in manchen Partien die Erhabenheit des letzteren.

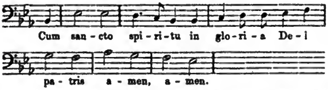
Die beiden Requiem in C-moll und H-moll liegen mir als Op. 70 (seinem Gönner, dem Grafen Boucquoi »observantiae suae monumento« gewidmet) und Op. 72 im Stiche, die Messe (mit Op. 46 bezeichnet) nur in einer Abschrift vor. Im C moll-Requiem werden die Singstimmen vom ganzen Orchester, im H moll-Requiem dagegen nur von Violoncellen und Contrabässen begleitet, jedoch ist diesen ein unterstützender Clavierauszug beigegeben. Für das allerpreiswürdigste dieser drei, mit feinster Kunst und sorgsamstem Fleisse ausgearbeiteten Werke aber möchte ich die Messe erklären, und in dieser selbst wieder das wahrhaft grandios concipirte Credo. In den Werken der grösseren Formen, in welchen das Hauptgewicht in der Haltung und Architektonik des Ganzen liegt, ist zwar freilich mit dem Hervorheben einzelner »Züge«, und wären es selbst thematische, am allerwenigsten gethan, aber auch hier mag es zuweilen heissen: ex ungue leonem, und so will ich zum Schlusse auch noch aus diesen drei bedeutenden Werken ein paar kleine Proben vorlegen. Man betrachte z. B. die Energie der folgenden Entwickelung im Credo der Messe: *)



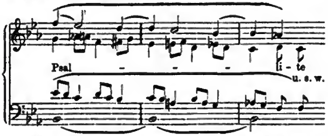
*) In diesem ganzen Satze ist auch die Instrumentation besonders fein und meisterlich.



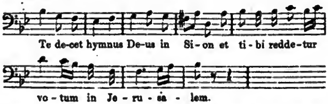
Die Messe enthält drei Fugensätze, alle drei vorzüglich gearbeitet, darunter aber ein wahres Prachtstück, wie man kaum ein glänzenderes hören kann, die Fuge des Gloria nach folgendem Thema, dessen reiche, lebendige Entwickelungsfähigkeit sich dem Auge und Ohre sogleich ankündigt:



Als eine kleine Probe wirkungsvoller Stimmführung diene die nachstehende aus demselben Werke:



Aus dem Requiem in C-moll sei folgende Melodie citirt, welche eine Bass-Solo-Stimme nach dem schönen Chor-Eingange des Kyrie anstimmt:



Diese Melodie wird dann vom Sopran in der Quint, also mit der Wendung nach D-moll wiederholt, im fünften Takte aber lenkt sie nach B-dur zurück und schliesst in dieser Tonart, worauf dann der Chor einfällt. — Sehr bemerkenswerth erscheint auch im Einzelnen die modulatorische Entwickelung des Agnus Dei im H moll-Requiem. Der Satz beginnt in der Haupttonart, wendet sich im vierten Takte durch Vermittelung des Dominant-Dreiklanges nach B-moll, acht Takte später in gleicher Weise nach A-moll, dann nach weiteren vier Takten nach Gis-moll und von hier nach H-dur und H-moll zurück. Aehnliche Züge findet man häufig bei den alten Italienern und bei Cherubini. — Noch bemerke ich, dass in allen diesen drei Werken der Solo-Gesang vor dem Chor-Gesange bevorzugt erscheint.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Nova Vocalia.

(Schluss.)

(24) R. **Weinwurm** Op. 9, 12, 15, 21, 22.[30–34]) Op. 9 behandelt das Lied von Petöfi »Im Dorf die Gasse entlang«, welches wir früher in einer Composition von Herm. Riedel (d. Bl. 1871, Sp. 265) kennen lernten, als seltenes Meisterstück sentimental humoristischer Gattung in vollkommen gelungenem Tonsatze. Nun, Gedanken und Lieder sind zollfrei, und wir schelten den zweiten Tonsetzer nicht um die Wahl, wohl aber erstaunen wir darüber, was so ein grundgelehrter Mann nicht Alles Alles denken kann. Erstlich ist das harmlose Lied hier aufgebauscht zum Männerviergespann — was man mit vornehmen aber nicht immer classischen Mustern entschuldigen kann; zweitens sind die Stimmen umgeben mit Geigenquartett, dazu 18 Bläser, die Hälfte Blech, ausserdem Banda = 4 Rasselgeister Timp., Triangel, kleine Trommel und Becken. Drittens ist die Melodie

30) »Im Dorfe die Gasse entlang«, Gedicht von Petöfi, componirt für Männerchor mit Orchester oder Clavierbegleitung von Rudolf Weinwurm. Op. 9. Offenbach a. M., bei Joh. André. (10925.) Part. 15 S. 1 fl. 30 kr. Clav.-Ausz. zu 2 Hdn. 7 S. 45 kr., zu 4 Hdn. 1 fl. Orchesterst. fl. 3. 30., 4 Singst. 36 kr. Folio.

31) Sammlung vierstimmiger Lieder. Zweite Folge. Wien, Adolf Bösendorfer. (131. 132.) 4⁰.

a. Der todte Soldat von J. G. Seidl, von Rud. Weinwurm. Op. 12. Nr. 1 für Männerchor. Part. 7 S. 6 Ngr. Stimmen 12 Ngr.

b. Gondoliera. Gedicht von Em. Geibel, Musik von Rudolf Weinwurm. Op. 12. Nr. 2 für Männerchor. 6 S. 6 Ngr.

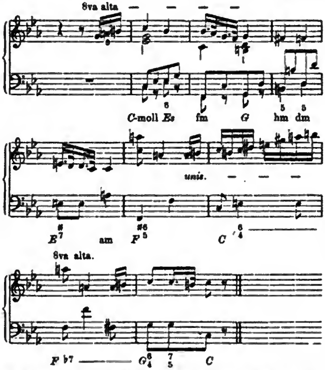
32) Deutsches Heerbannlied. Dichtung von Hermann Lingg für Männerchor mit Orchester oder Klavierbegleitung, componirt von Rudolf Weinwurm. Op. 15. Offenbach a. M. bei Joh. André. Nr. 11002. Folio. Part. 15 S. 1 fl. Klav.-Ausz. 7 S. 45 kr. Orchesterstimmen 3 fl., 4 Singst. 36 kr.

33) Einkehr, Gedicht von Uhland, componirt für Männerstimmen (Chor und Solo) mit Clavierbegleitung (ad libitum) von demselben. Op. 21. Ebds. (11323.) Folio. Part. (9 S.) n. St. 1 fl. 30 kr., St. 36 kr.

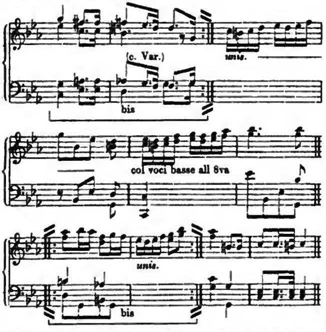
34) Zwei Lieder für Männerstimmen, Soloquartett oder Chor componirt von demselben. Op. 22. Ebds. (11384.) Part. (9 S.) und Stimmen 1 fl. 30 kr., Stimmen 54 kr.

a. Geweihte Stätte von Carl Gärtner.

b. Dein Aug' ist eine Kapelle.



eine ganz muntere Tanzfigur elektrischer Complexion, mit kühnem Eljen — Schemrettente und zween Spörner an jedem Fuss — zum Gesange möchte sie sich etwa eignen für Wagnerische Operisten mit Lebens-Assecuranz der Lungen und Kehlen, nicht blos des militärischen Getöses halber, sondern wegen der bald von Instrumenten abhängigen, bald in Höhen und Tiefen schwieriger Intervalle bewegten Stimmen. Und wenn alle Gerechtigkeit erfüllt, Alles richtig nach Vorschrift ausgeführt wäre, so würde doch der Gesang theilweis gegen die Instrumente verblassen. — Die erste Sang-Periode nach jener Instrumental-Ouvertüre lautet:

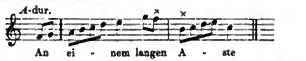


Uebrigens könnte R. Wagner von Glück sagen, wenn er eine so runde Chormelodie (ausser dem wirklich schönen Pilgerchor, um den ihm viel zu vergeben ist) öfter zu Stand brächte. — Jene beiden Melodien instrumental und vocal durchwirkt, bilden den Grundstock, zwischen dessen Ausführung mild-weiche Oasen von Soloquartetten angenehme Kühlung bringen. Immerhin wird man anerkennen, dass es ein lebendiges regsames Tonstück ist, welches von Talent zeugt, sei es auch im genus choreo-ecstaticum magyaricum, und wären alle Hungarn so interessant, würde der Germane gern mit ihnen Frieden schliessen. Ein wenig Heidenlärm ist zuweilen auch nicht übel, wenn man eben von den Hungerleidern der anempfundenen Weltschmerzlichkeit herkommt. Den billigen Clavierauszug zu 45 kr. mögen sich thatdürstige Liedertäfler aneignen, um daran ihre Hörner zu probiren und hundert langweilige Jaulereien zu vergessen.

Die folgenden Opera fallen gegen jenes erste theilweis ab: Lieder von Seidl und Geibel — mit geschmacklosen Texten sind in Op. 12 soweit leidlich betont, dass die Musik besser ist als die Worte. Seidl erzählt von einem todten »ungezählten« Soldaten, der noch kein Kreuz hat, wie die vielen Generale, die ihm vorbeireiten — wie rührend! — aber Vater, Mutter und Braut weinen um ihn, alles in B-moll — bis der Himmel die Thränen aufsammelt in einem Wölkchen, den »Ungezählten« zu bethauen — in B-dur — wie malerisch! Wirklich, die Musik macht manches voll, wo das Gedicht alle wird. — Auch das andere Lied: Gondollera — Mondesnacht Sternenheer Meeresluft athmend — erhöht die wohlfeilen Wort-Phrasen in etwas, doch bewegt sich das Stück nicht so musikalisch gewandt wie das erste Op. 9, modulirt sogar einmal schreiend ungelenk S. 5, 2, 2—3, um von B-dur nach D-moll zu schleichen *pp.:* vielleicht ist das die Stelle, welche die Alpenjäger mit Singebüchern auf der Titelvignette ernsthaft erwägen. Uebrigens sind trotz einiger Ziererei freundliche Haltpunkte drin, und der Schluss sehr schön.

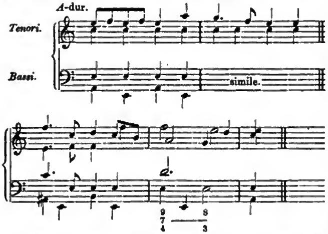
Desselben Weinwurm's Op. 15 bringt wiederum das grundalberne Heerbann-Lied von Lingg, wo die deutschen Stämme einander ins Gesicht renommiren, dass man nicht weiss, obs Spass oder Ernst sein soll (vgl. d. Bl. 1872, Sp. 322): sicherlich sind sie dem Pyrgopolinices des wackeren Plautus ähnlicher als Arminius dem Cherusker. Hugo v. Senger Op. 6 hat denselben Text bearbeitet, aber trotz seines gewandten Talentes keinen Reim zum Verse gefunden. Weinwurm hat in richtigem Takte etwas Humor hinein geheimnisset: es sind die ergötzlichen Ritornell-Schläge vor den Worten Ich bin — der Sachse — der Bayer — der Schwabe — der Franke, welche so bedeutsam reimen auf Flachse — getreuer — Grabe — Tranke: so wird die platte Renommage richtig ins Lustige gezogen. Nach jenen vier Declamationen folgt der vierstimmige Gesammtchor, wo alle vier deutsche Völklein sich gegen die Hölle verschwören — von gutem melodischen Gang, auch wie billig etwas theatralisch, aber in sich klangvoll genug, um die Thürmchen ∧ der ungeheuren Empfindung entbehrlich zu machen, die der Autor jedoch nur bescheidentlich verausgabt. Die Stimmführung ist überall singbar, die Instrumente richtig gebraucht, auch trotz der vier Posaunen diesmal nicht überladen.

Desselben Weinwurm's Op. 21, Uhland's Einkehr, die Legende vom Apfelbaum — ist singbar gerathen, bis auf den schwierigen Quint-Absprung ×*fis'* — *h*× S. 2—3, der in fliessendem Athem fast unmöglich von der kurzen Sylbe in die lange geschehen kann:



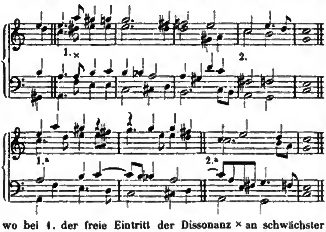
bei athmender Unterbrechung aber zum Luftschnappen nöthigt; solls etwa comisch sein? Das Stück zeigt Anklänge an das

vorige, steht aber an Kunstwerth niedriger; es ist hier mehr auf eine fidele Gesellschaft abgesehen, die fünf grade sein lässt, wenn nur der Wagen geschmiert ist. Solche gemüthliche Bummelei wie S. 5:



die späterhin gelind variirt fast das ganze Stück durchzieht, ist ja freilich in gewissen Stadien der Gemüthlichkeit nicht polizeiwidrig, nicht sinnwidrig; aber wie viel Naives, ja Ausgelassenes sich doch auch in edleren sauber gezeichneten Linien ausführen lässt, wissen wir aus Ramberg's und Chodowiecki's allerliebsten Miniaturen und aus Haydn's heiteren Quartetten, z. B. »Freunde, Wasser machet stumm«; man kann auch von Herzen lachen, ohne in Schwimm-Schwamm-Dusel zu fallen. Doch hat die melodische Ader des Verfassers hier noch lange nicht das Aeusserste gewagt, was man den Liedertafeln bieten darf, vielmehr hält sich Alles noch in musikalischem Rahmen, selbst der etwas instrumental anklingende Schluss. Statt der Instrumente, die hier löblicher Weise ad libitum fehlen dürfen, sind zuweilen verstärkte Stimmen gebraucht, aber nicht als getheilte, sondern als tutti zum Solo.

Desselben Weinwurm's Op. 22 »Geweihte Stätte« für Männer — wegen des Text-Anfangs »Wo zwei sich küssten zum erstenmal« anfangs verdächtig nach Heine duftend, geht gelinder aus als man fürchtet, obgleich der fortlaufende Text erschrecklich rührend declamirt von dem Ereigniss. Der Tonsetzer hat die Worte erhöhet, daneben jedoch Romantik halber sich mehr Unartiges erlaubt als in den früheren Tonsätzen, indem er — wie jener Clown in der alten Comödie ad Nr. 20 hujus — in medias res springt mit einer (obgleich »mf. Innig« signirt) doch ungehobelten Quartsexte, auch andere linkische Gänge wagt, z. B. bei den Worten »Erbebt der Steg« S. 2—3:



wo bei 1. der freie Eintritt der Dissonanz × an schwächster Accentstelle undeutlich und unschön klingt — da müsste der oberste der Uebelthäter Tenor I. sich etwas höflicher bewegen etwa wie 1ª. Die andere Stelle, hohl und verschroben besonders durch den leidigen Tritonus-Absprung des Basso I., könnte ebenfalls an diesem unartigen Kinde, zunächst verändert wie 2ª, die übrigen Stimmen nach sich ziehen. Auch die folgende S. 4 hat manch unnöthige Härten: weniger die überspannten Dreiklänge und Minderquarten der ersten Zeile, welche schneidend aber durch richtige Stimmführung vergütet sind — als vielmehr das ganz willkürliche, ja liederliche Wechseln von unisonen mit harmonischen Satzgliedern Z. 2 wirkt verletzend — was auch eine neue Mode ist, die gern Mode werden möchte, aber vielmehr nach Salopperie aussieht. Ein gutes Unisono neben harmonischen Gängen, d. h. an richtiger Stelle gebraucht, wie im Matthäus »Er hat gesagt Ich bin Gottes Sohn« — das fühlt sich ganz anders an, als solch verlegenes Holterpolter. Das letzte Stück: »Dein Aug ist eine Kapelle — — wohin mein Herz wallfährt« — ist an Wort und Ton gleich ungesalzen.

(25) M. v. **Weinzierl** Op. 9 [35]) singt einen Liebesfrühling D-dur $^6/_8$ mit weichlichen Phrasen, viel chromatischem Gejaule, langweiligem Rhythmus — kunstlos und gedankenleer.

* * *

Bei einer ansehnlichen Gesellschaft von Künstlern, wie die hier vorgestellten, wird dem Menschenfreund recht wehmüthig zu Sinne, falls ihm der Spruch St. Pauli einfällt, dass nur das geringere Theil zur Seligkeit bestimmt sei; aber in diesem Aeon der Vorbereitung — Andere nennens tiefsinniger Uebergangszeit — ists einmal nicht anders. Treffe es nun den Thäter oder den Richter: es muss Jeder sein bescheiden Theil hinnehmen. Unsereins macht wahrlich nicht den Anspruch, gleichwie die chinesische Obrigkeit nur zum Corrigiren der unterthänigen Fehler (wie eine officielle Definition lautet) — auf der Welt zu sein, dieweil ein bescheidener Recensent weder Obrigkeit ist, noch Alles besser weiss als die so zu sagenden Unterthanen; auch sind diese letzteren nicht ganz so gehorsam wie die Bewohner des himmlischen Reiches. — Ueber das Geheimniss der Recensirkunst aber aus der Schule zu schwatzen ist unpolitisch: doch wagt es Rec. Horum Harum darüber aus Bescheidenheit zu berichten, zugleich um Absolution bittend. Bei solcher Masse Recensenda wie heut: 35 Opera von 25 Menschenkindern, wird das Urtheil selbst müde und schwank, wenn es soll in Einem Zuge empfangen und ausgesprochen werden. Da ist nun obgedachter Rec. H. H. gewohnt, jedes Stück zweimal zu lesen, dieweil laut Weisheit auf der Gasse jed Ding zwo Seiten habe: Einmal flüchtig, zu cursorischer Erkenntniss, das anderemal nach mehrerer Wochen Intervallo ernstlich, statarie. Beide Eindrücke sorgfältig notirt, ergeben entweder gleiches Urtheil: dann wirds befestigt in ein Sprüchlein gefasst; oder ungleiches; dann wird die Procedur wiederholt. Ist das dritte Ergebniss einem der beiden früheren gleich, so nimmt er dieses an — mit Stimmenmehrheit seiner selbst! wo nicht, so erkennt er sich selbst für incompetent, unzurechnungsfähig und überlässt das Urtheil einem Besseren. — Bei den in Gut oder Bösem Entschiedenen genügt Ein Urtheil, Eine Abstimmung. Si quid novisti rectius istis — Horat. Epist. 1, 6, 68.

Göttingen, 11. Dec. 1872. *E. Krüger.*

35) Sammlung vierstimmiger Lieder. Zweite Folge. Wien, Adolf Bösendorfer. (111.) Part. 4°.
Liebesfrühling, Gedicht von Rollet, Musik von Max von Weinzierl. Op. 9. Für gemischten Chor. Part. 6 S.

Musikbericht aus München.

(Schluss.)

IV. Varia.

Wir haben es hier zwar mehrentheils mit der Besprechung uns vorgeführter Kammermusik zu thun, allein sie war in diesen Productionen mehr nur Mittel zum Zweck statt Selbstzweck. Der eigentliche Vorwurf dieser Concerte, deren Zahl und Publikum sich in Folge des gesteigerten guten Geschmackes von Saison zu Saison bedeutend verringert, war: die Leistungsfähigkeit einzelner Concertgeber glanzvoll zu zeigen. Dass sich hierbei getäuschte Erwartungen auf Seite der Zuhörer wie der Concertgeber hin und wieder ergaben, ist ebenso erklärlich, als dass manche schätzenswerthe Leistungen ziemlich unbeachtet blieben. Gleich in der ersten derselben konnte man Gutes und Schlechtes dicht neben einander finden.

Ein Herr H. Huss von hier, welcher sich selbst »Gesangsmeister« nennt, veranstaltete am 25. Octbr. im Museumssaale vor geladenem Publikum eine Gesangsproduction, wobei er selbst und zwei seiner Eleven auftraten. Letztere konnten beide ungeachtet zehnmonatlichen Unterrichtes in gar keiner Beziehung auch nur entfernt befriedigen, wesshalb wir auf alle weitere Besprechung verzichtend nur erwähnen, dass Fräul. Wittel wenigstens ein hübsches bildungsfähiges Organ besitzt, während der zum Tenoristen geschraubte Herr von Hartz in Ermangiung jedes Stimmfonds weder als solcher, noch als Baryton jemals reussiren dürfte. Herr Huss ist für seine Person allerdings des Gesanges Meister und sollte man glauben, dass er genug Urtheilskraft besitze, um kluger Weise solche Leistungen, wie die seiner Schüler von der Oeffentlichkeit fernzuhalten. Er erfreut sich einer mittelstarken Tenorstimme sympathischen Klangcharakters, welche sehr leicht anspricht; die vier Lieder: »Ich grolle nicht« und »Die Lotosblume« von *Schumann*, »Der Doppelgänger« von *Schubert* und »Träume« von *Richard Wagner* wurden von ihm trotz kleiner Indisposition mit guter Auffassung, wohlbemessenem Ansatze und vollkommener Textaussprache vorgetragen.

Ein zweites den Leistungen nach adäquateres Gesangsconcert war jenes des Herrn Hans Hasselbeck von hier am 21. Dec. v. J. Der Concertgeber selbst, ein Barytonist von glücklicher Begabung und gesanglicher Durchbildung, trat auf mit der Arie aus *J. Haydn's* »Vier Jahreszeiten«: »Schon eilet froh der Ackersmann«, und den Liedern »Die Taubenpost« von *Schubert* — für eine Barytonstimme gewiss nicht geeignet —, »Mein Herz ist schwer« aus den hebräischen Gesängen von *Schumann* und »Träume« von *R. Wagner;* seine Schwester und Schülerin Fräul. Rosa Hasselbeck, künftige Opernsängerin in Leipzig, machte ihrem Lehrer mit *Schubert's* »Frühlingsglauben«, *Schumann's* »Melancholie« und *Mozart's* »Veilchen« alle Ehre und sang schliesslich mit ihm das Duett »Holde Gattin!« aus der »Schöpfung«. Die Dame ist eine correcte und ziemlich fertig gebildete Sängerin; nur ist ihre Stimme noch nicht ganz ausgebildet, wie sich besonders in der Juwelenarie aus *Gounod's* »Faust« zeigte. Als instrumentale Intermezzi brachte die Pianistin Frl. H. Herbeck von hier etwas unsicher eine verworrene »Etude appassionata« von *H. Herbeck* — vermuthlich ipsa fecit — das H moll-Scherzo von *Chopin* und recht fein vorgetragen die *Schubert*'schen Gesänge »Auf dem Wasser zu singen« und »Erlkönig« in Liszt'scher Transscription, welche sich allerdings neben den gesungenen Liedern zu kalt ausnahmen. Der Hofmusiker C. Menter spielte mit übertriebener Effecthascherei eine hausbackene Phantasie für Violoncell und Hr. Tombo mit grosser Bravour zwei Harfenstücke »Elfenlegende« und »Piratenmarsch«.

Ein drittes Gesangsconcert am 18. Januar von einem wohl mit Reclame versehenen Tenoristen Herrn Rappaport, angeblich aus Warschau, unterliessen wir glücklicher Weise zu besuchen. Es soll sich nur durch aussergewöhnliche Leere ausgezeichnet haben, welche gegen den Schluss in solchem Maasse sich steigerte, dass die letzten Nummern unterblieben — ein Erfolg, welchen der Sänger seiner sehr ungenügenden Leistung zuschreiben durfte.

Am 26. Oct. v. J. gab der beliebte Harfenspieler des Hoforchesters Herr August Tombo im kgl. Odeonssaale ein Concert, dessen Programm zwar nicht auf das Prädicat der Classicität, wohl aber auf das der Reichhaltigkeit Anspruch machen durfte. Unter den zahlreichen einheimischen Mitwirkenden imponirte die eigene Persönlichkeit des Concertgebers am meisten; er legte in seinen Solovorträgen Zeugschaft ächten Künstlerthumes auf dem etwas spröden und ausserordentlich schwierigen Instrumente ab, indem er den klingenden Saiten schwellendes Leben, warmes Gefühl abzugewinnen und die feinsten wie mächtigsten Klangeffecte zu entlocken weiss. Besonders brillant war sein Vortrag selbstcomponirter Variationen über den »Carneval von Venedig«. Reiner und tiefer Ausdruck herrschte auch im Vortrage einer Romanze von *Schulhoff* durch den Hornisten Herrn Strauss im Vereine mit Tombo, wobei des Ersteren vollsaftiger Ton schön zur Geltung kam. Der Violoncellist Müller spielte recht wacker zwei an sich ziemlich nichtige kleinere Violoncellstücke, und der Violinist Venzl mit vorzüglicher Reinheit und Fertigkeit zwei Sätze eines *Alard*'schen Violinconcertes. Frl. Ottiker konnte sich, wie früher so auch hier, als Liedersängerin nicht besonders geltend machen. Hr. Fischer, der Barytonist unserer Oper, sang mit gesuchter und krankhafter Sentimentalität eine allerdings etwas dazu verleitende Arie aus *Donizetti's* »Dom Sebastian«, jedoch mit frischer Auffassung und seinen herrlichen Stimmmitteln entsprechend ein »Trinklied der Alten« von *Schachner*. Der Pianist Schmeidler aus Breslau bewährte sich durchweg als schmiegsamer, feinfühliger Begleiter, liess jedoch in einigen Solostücken die nöthige Klarheit und Bestimmtheit der Ausführung vermissen.

Der Harfenvirtuose Herr C. Oberthür aus London, ein geborner Münchner, gab am 2. Januar ein Concert im Museum, welches denselben in der That als Künstler ersten Ranges auf seinem Instrumente erscheinen und vornehmlich Harfentöne von seltener Kraft hören liess. Seine stark vertretene compositorische Thätigkeit scheint mehr quantitativen als qualitativen Werthes zu sein. Besonderes Interesse durch seine Klangwirkung bot ein Notturno für drei Harfen, welches gemeinschaftlich mit den Herren Tombo und Zwerger gespielt wurde. Ausser den Genannten wirkten in dem Concerte mit: die Pianistin Frl. Herbeck und die Altistin Frl. Poyet von hier, dann die Hofmusiker Herren Lehner und Menter, über welche wir weiter nichts zu bemerken haben.

Die werthvollsten Programmnummern des Concertes der Pianistin Frl. Ida Bloch, einer angeblichen Liszt-Schülerin aus Berlin, am 6. Jan. d. J. waren das treffliche Andante mit Variationen für zwei Pianoforte von *Schumann*, die 32 Variationen in C-moll von *Beethoven* und das Cis moll-Scherzo von *Chopin*, bei deren erster Frl. Herbeck in anerkennenswerther Weise mitwirkte. Die ausserdem verabfolgten beiden Perlen — oder Pillen — der Zukunftsmusik, Liszt'sche Transscriptionen aus »Walküre« und »Tristan«, lieben wir nicht auf der Bühne, umsoweniger also im Concertsaale. Nachdem die übrigen Zugaben, zwei weitere Gerichte Variationen für die Violine und vier Lieder, erstere gespielt von Herrn Lehner, letztere gesungen von Frl. Ottiker in jeder Beziehung nur Ausfüllungsstücke von geringer Bedeutung waren, beschränken wir uns in der Hauptsache auf die Bemerkung, dass das Spiel der Concertgeberin von Bravour und namentlich auch von einer bei Damen seltenen Kraft Zeugniss gab, aber in Rücksicht auf Ausdruck und Nüancirung Manches zu wünschen übrig liess.

Auch der hier wohnhafte Pianist Carl Polko fühlte sich gedrungen, am 10. Januar ein Concert im Museumssaale zu geben. Als dessen erste Nummer interessirte ein originell und effectvoll, wenn auch mit manchen harmonischen und modulatorischen Härten durchgeführtes Clavier-Trio mit Violine und Violoncell des hier noch ganz unbekannten belgischen Componisten *Cäsar August Franck*, geb. 1822 in Lüttich, dessen Werke Liszt in kleineren Kreisen gern spielte. Mehr erfreute uns eine Suite für Clavier von *J. Raff*, durch reizende Klangwirkung und gedrungene Form, besonders deren Minuetto. Nicht zu billigen war der isolirte Vortrag des mit den übrigen Sätzen, insbesondere mit dem Rondo eng verwachsenen Andante cantabile des *Beethoven*-Trios Op. 97 in B-dur, bei welchem wie im Franck'schen Trio die Hofmusiker Lehner und Menter mitwirkten. Zum Schlusse gab Polko drei kleinere gut gewählte Stücke von *Chopin* und Elsa's Brautzug aus »Lohengrin«, transscribirt von *Liszt*. Polko besitzt ein elegantes und in der modernen Sphäre feinfühliges Spiel, während Mark und tiefere Auffassung hie und da vermisst werden. Frau Förster, früher Opernsängerin, jetzt Gesanglehrerin hier, sang dazwischen mehrere Lieder, darunter den »Erlkönig« von *Schubert* mit dramatischer Auffassung und ergreifender Wirkung. Das Lyrische dagegen scheint weniger das Element der Dame zu sein; auch sind ihre mittleren und tieferen Töne vom Zahne der Zeit bereits stark benagt und hätten wir auf ihre Triller in *Mangold's* »Zwiegesang« im Interesse der Euphonie gern verzichtet.

Recht Schätzenswerthes leistete der hiesige akademische Gesangverein am 18. Dec. v. J. gelegentlich einer Production in der Westendhalle vor seinen Gästen; dies mag deren anhangsweise Erwähnung rechtfertigen. Der etwa 100 Kehlen zählende Chor singt unter seinem nunmehr ganz der Kunst zu- und der Jurisprudenz abgewandten Dirigenten Heurung verständnissvoll und präcis. Die bedeutenderen an jenem Abende vorgetragenen Chöre waren: »Rheinabend« und »Fröhliches Fest« aus Kinkel's »Otto der Schütz« von *Brambach* Op. 23 — leider nur mit der arrangirten Clavierbegleitung — in stimmungsreichem Ausdrucke; »Frühlingsnetz« von *Goldmark* Op. 15 mit Pianoforte und vier Hörnern, von schöner Klangwirkung; die charakteristische, dramatischlebendige Ballade »Das Thal des Espingo« mit Orchester von *Josef Rheinberger*, Ehrenmitglied des Vereines; und die sinnige, anziehende »Dörpertanzweise« von *Max Zenger*. Würde doch der strebsame Verein den *Fr. Schubert*'schen Männerchören einen regelmässigen Platz auf seinen Programmen einräumen! Nicht ganz unerwähnt lassen wollen wir auch eine wohlvorbereitete und abgerundete Aufführung von *J. J. Abert's* farbenreicher »Columbus«-Symphonie unter Musikdirector Hieber seitens des Volkstheaterorchesters, da die Art und Weise ihrer Wiedergabe manchem Hoforchester Ehre gemacht haben würde.

Nachwort. Auf Wunsch des geehrten Münchener Herrn Referenten geben wir nachträglich dessen Urtheil über *Raff's* Gmoll-Symphonie, das wir in Nr. 17 Sp. 267 zu modificiren uns veranlasst sahen, hier vollständig wieder. *D. Red.*

»Die Symphonie Raff's möchten wir übrigens den bedeutendsten und interessantesten Werken dieser Art seit Schumann beizählen. Der erste Satz fesselte durch rhythmische und harmonische Combinationen, das Scherzo durch sprudelnde Bewegung; das trauermarschartige Andante erinnerte durch Ausdruck und Structur in rühmenswerther Weise an das Allegretto in Beethoven's Adur-Symphonie. Mit einigen R. Wagner'schen Effectsteigerungen ist der letzte Satz die Achillesferse des Werkes; nach einem etwas zu raffinirten Anfang, der wohl originell um jeden Preis sein möchte, befinden wir uns alsbald für einige Zeit in Mendelssohn'schem Fahrwasser, doch auch dies wird bald wieder durch die Raffinaden allzu lärmender und complicirter Durchführung getrübt.«

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Der Berliner Correspondent der Daily News beglückt seine Landsleute mit einem spaltenlangen Artikel über Berliner Musik. An einer Stelle behauptet er: »Alle Tenore hier brüllen und alle Soprane kreischen. . . . Die Hauptsünde der deutschen Opernsänger, dass sie nämlich distoniren, charakterisirt sowohl den Concertsänger als den Dilettanten. Eine deutsche junge Dame, die rein singt, ist in der That eine grosse Seltenheit! . . . Glücklicherweise ist »Thee und ein wenig Musik« in Berlin nicht eine so gewöhnliche Form der Unterhaltung wie in England, und ein Ausländer wird selten vertraut genug mit einer eingeborenen Familie, um der »peine forte et dure« des Vorsingens der jungen Damen unterworfen zu werden. . . . In der Kunst, einer mit einem empfindlichen musikalischen Ohr begabten Person scharfes Leiden zu verursachen, hat das Opernhaus keinen Nebenbuhler in Europa! . . . Im Durchschnitte sind die Vocal- und Instrumental-Leistungen von einer Art gewesen, dass sie in St. James Hall, Hannover Square Rooms oder in dem Krystallpalast nie zugelassen worden wären. . . . Wenn Herr Ullman seine jährlichen drei Concerte ankündigt, ist ein Andrang zu den Billetten, der an die Tage von Jenny Lind erinnert. Und Ullman's Truppe ist aus achtungswerther Mittelmässigkeit zusammengesetzt. . . . Welcher deutsche Tenor kann mit Sims Reeves verglichen werden? . . . Man kann mehr gute Musik und besser aufgeführte in London während einer Woche hören, als während der ganzen Saison in Berlin. Und verlassen Sie sich darauf, die Mehrzahl der englischen Männer und Frauen, die sich in der Gesellschaft der mittleren Classen bewegen, sind von Natur mit feinerem Gehör begabt und haben einen gebildeteren Geschmack, sowie sichereres Urtheil und Würdigung der Vorzüge und Fehler musikalischer Aufführungen und Compositionen erlangt, als dieselbe Classe in Deutschland besitzt.«

✱ **Carlsruhe.** Gustav zu Putlitz ist zum Generaldirector des Hoftheaters ernannt worden. Die Vorstellung des Personals hat bereits stattgefunden.

✱ **Köln,** 29. April. Vorige Woche wurde das neuerbaute Rheinische Conservatorium für Musik feierlich eingeweiht. Nach dem Vortrage eines Festmarsches für Pianoforte, componirt von dem Director des Conservatoriums, Dr. Ferdinand Hiller, hielt dieser eine Eröffnungsrede, welcher das Publikum mit regem Interesse folgte. Sodann wurde das Einweihungsconcert aufgeführt. Das Gebäude enthält einen zu Concerten und Festlichkeiten bestimmten Hauptsaal von stattlichen Dimensionen und gefälligen Verhältnissen, einen Restaurations-Raum und mehr als 20 Zimmer, welche zum Unterrichte, zur Bibliothek und zu Wohnungen für Schüler dienen sollen.

✱ **Kopenhagen,** 15. April. Mit dem Neubau des königlichen Theaters schreitet es jetzt rasch vorwärts. Die Façade ist schon bis an das Niveau des alten Theatergebäudes gebracht worden, und man unterscheidet schon deutlich die Umrisse der verschiedenen inneren Theile des Neubaus. Das Materialhaus, das die nämliche Höhe des künftigen Theaters hat, ist schon im Aeusseren fast fertig. — Emil Hartmann's neue Oper, »Der Corsikaner«, deren Sujet dem französischen Singspiele »Ludovic« von Herold und Halévy entlehnt ist, hat nur theilweise gefallen. Die Musik enthält manches hübsch Erfundene, bezeugt aber im Ganzen, dass der Componist nicht genügende Vorstudien gemacht hat, um ein Werk der Art zu Stande zu bringen. Die Ausführung war nur leidlich. — Die Pfeil-Hansen hat, wie schon früher gemeldet, die Rolle der Margarethe in »Faust« übernommen und entledigt sich der schwierigen Aufgabe auf eine höchst löbliche Weise sowohl in Betreff des Gesanges wie des Spieles. Herr Schramm ist trotz der Abnahme seines Stimmmaterials, das im Laufe der Jahre ein wenig seiner ursprünglichen Fülle eingebüsst hat, noch ein trefflicher Mephistopheles. Im Uebrigen geht die Oper sehr gut und macht volle Häuser. — Dem Vernehmen nach soll noch »La Colombe« mit Musik von *Gounod* in dieser Saison aufgeführt werden. — Das letzte Concert des Musikvereins enthielt die zweite Symphonie von *Schumann* und eine dramatisirte Ballade, »Dornröschen«, von *P. Heise*. Genannte Arbeit des übrigens sehr geschickten dänischen Musikers ist gefällig und theilweise gut gerathen, ohne jedoch etwas besonderes Neues zu bieten. Am originellsten sind einzelne Theile der Dornröschen-Partie, die sehr hübsch von der Frau Levinsohn, geb. Andersen, vorgetragen wurde. Von guter Wirkung war auch der Vortrag der zweiten Hauptpartie, der des Königssohns, durch Herrn Simonsen, der im Besitz einer sehr angenehmen Barytonstimme ist und dieselbe auf gute Weise verwerthet. Im Uebrigen überwuchern die Männerchöre, wenn auch gut ausgeführt, zu sehr, und die Länge des Ganzen thut der Hauptwirkung Eintrag. Die Symphonie von *Schumann* wurde ausserordentlich gut gespielt. — Ein Concert, das der Pianist Neupert im vorigen Monat im grossen (!) Casinosaale gab, hatte nur wenige Besucher angezogen und war im Ganzen ziemlich verunglückt. Die Ossian-Ouvertüre von *Gade*, die auf dem Programm stand, wurde im letzten Augen-

blick durch die Prometheus-Ouvertüre von *Beethoven* ersetzt. — Der Harfenspieler Sjödén gab im Hoftheater zwei gut besuchte Concerte; er hatte einen bedeutenden Erfolg und wurde mehrere Male gerufen. In dem ersten dieser Concerte spielte ein Frl. Sanna eine Bravournummer von *Tausig* mit lobenswürdigem Vortrage. — Am ersten Ostertage fand ein grosses Concert in der Frauenkirche statt, über das später berichtet werden wird.

✱ **Leipzig.** Der dritte deutsche Musikertag wurde am 14. April durch Herrn Prof. Riedel eröffnet. Zum Präsidenten wurde Professor Dr. Alsleben aus Berlin wiedergewählt. Als erster Punkt der Tagesordnung figurirte die Frage: »In welcher Form erscheint die Staatshülfe bei der öffentlichen Musikpflege wünschenswerth resp. nothwendig? Dr. Langhans als Referent beantragt Errichtung einer Musikuniversität mit collegialischer Constitution und Zulassung von Privatdocenten. Man ist mit dieser Lösung einverstanden, debattirt nur noch über die Zahl solcher Universitäten und über deren Sitz (Berlin, Bayreuth u. s. w.) und beschliesst endlich Petition beim Reichstage, die Gründung einer solchen Universität zu übernehmen. — In der zweiten Sitzung sollten die Statuten des Musikertags berathen werden; es kam aber nicht dazu, indem es auf einen Ausschussantrag hin für opportun gehalten wurde, sich mit dem Allgemeinen deutschen Musikverein, der ja doch die Seele des Ganzen sei, zu verschmelzen. Hiernach hielt Herr Dr. Fuchs aus Berlin einen Vortrag über Nietzsche's curiose Schrift: »Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«. Im Saale des Gewandhauses wurde dann noch eine Aufführung von Kammermusikwerken aus der neudeutschen Schule abgehalten. — Nachmittags fand die dritte Sitzung statt, in welcher beschlossen wurde: *a.* Orchesterschulen, namentlich für Blasinstrumente, da zu gründen, wo selbige noch nicht vorhanden seien (Antrag des Commissionsraths Kahnt aus Leipzig); *b.* die Landtage aufzufordern, namhafte Summen für musikalische Zwecke in die Budgets zu setzen (Antrag des Prof. Alsleben); *c.* Aufnahme und grösstmögliche Berücksichtigung von Novitäten in den Concertprogrammen (Resolution des Tonkünstlers Hrn. Eichberg aus Berlin); *d.* Ueberwachung der deutschen Bühnen in Bezug auf die Opernnovitäten durch den Musikertag, resp. Allgemeinen deutschen Musikverein gemeinschaftlich mit der Genossenschaft dramatischer Autoren (Antrag des Herrn Prof. Zopff aus Leipzig). — Der letzte Sitzungstag war der Ausschusswahl und der Debatte über den Schulunterricht in der Musik gewidmet; letztere gedieh zu keinem definitiven Abschlusse. Abends fand ein Concert in der Nicolaikirche statt.

✱ Aus **München** wird unterm 26. April geschrieben: »Thürmers Töchterlein«, komische Oper von Professor Joseph Rheinberger in München, ging gestern zum erstenmale über die Bühne. Das Sujet des Buches ist der Münchener Stadtgeschichte entnommen, und die Handlung spielt in unserer Stadt im Mai des Jahres 1632, wo die Schweden unter Gustav Adolph eingezogen sind. Ein hiesiger Militairrichter, Auditeur Max Stahl, der sich schon mehrfach in poetischen Arbeiten versucht hat, schrieb das Buch nach einer Erzählung von Fr. Trautmann; es enthält viele lyrische Situationen, die der Componist für seine Zwecke gut brauchen konnte, aber desto dürftiger ist es an dramatischen Momenten, diese vermisst man fast gänzlich. Der unter den jüngeren Tondichtern zu den bedeutendsten Namen zählende Componist zeigte sich zumal als Liederdichter in seiner vollen Kraft. Die zahlreichen lyrischen Stellen sind unbedingt die Glanzpunkte der Oper. Die Musik ist durchweg edel und frisch, die Instrumentation reich und geschmackvoll. Die Harmonisirung zeugt von der Meisterschaft, zu welcher sich Rheinberger, der rastlos vorwärts strebende Musiker, durchgerungen hat. Zuweilen schlägt er einen volksthümlichen Ton an, der so gesund und herzerfreuend ist, dass das Publikum in stürmischen Beifall ausbrach. Die General-Intendanz hatte die Novität glänzend ausstatten lassen, die besten Kräfte der Oper standen im Feuer, die beiden Hauptpartien waren Frl. Stehle und Herrn Vogl anvertraut. Bei solchem Zusammentreffen günstiger Umstände konnte es nicht fehlen, dass die Novität die wohlwollendste Aufnahme fand. Der Componist wurde nach dem vierten und fünften Acte stürmisch und wiederholt gerufen, und die Sänger fanden sich den Abend über mit Beifall wahrhaft überschüttet.

✱ **Petersburg.** In der letzten Nummer des »Anz. f. Pressangel.« sind die Mittheilungen über die russischen Theater im Jahre 1872 beendigt. Es ergiebt sich daraus, dass in Russland 142 Theater und zwar grösstentheils hölzerne bestehen. Die allgemeine Zahl der Städte im europäischen Russland mit 2800 angenommen, ergiebt dies nur ein Theater für je 20 Orte mit städtischem Charakter. Nicht alle Gouvernements-Hauptstädte haben ein Theater; so ist Wologda ohne Theater, und in Poltava spielt die Charkower Truppe auch nur während der Messe. Dafür haben allerdings einige Flecken und Dörfer Theater, so Ciechocynsk (Kreis Nieszawa), Buturlinowka (Kreis Bobrow), Smjeloje und Nowo-Alexandria.

✱ **Schwerin.** In dem am 25. April stattgehabten sechsten Orchester-Abonnements-Concert kamen, ausser *Schumann's* D moll-Symphonie, Fragmente aus »Odysseus« für Soli, Chor und Orchester von *Max Bruch*, hier zum ersten Mal zur Vorführung und zwar aus dem ersten Theil: *a.* Instrumental-Vorspiel und Odysseus auf der Insel der Kalypso, *b.* Odysseus in der Unterwelt, *c.* Odysseus und die Sirenen, *d.* der Seesturm. Aus dem zweiten Theil: *a.* Nausikaa, *b.* das Gastmahl bei den Phäaken, *c.* Schlusschor. Unter den Solisten befanden sich Herr Kammersänger Hill (Odysseus) und Frl. v. Csányi (Nausikaa und Leukothea — Meergöttin). Da das ganze Werk auf das Programm des hier im Mai stattfindenden Musikfestes gesetzt, werden wir Gelegenheit nehmen, auf dasselbe eingehender zurückzukommen. Die Ausführung war eine vorzügliche.

✱ **Triest,** 24. April. *E. B.* Wohl in keiner Saison ist hier so viel Musik gemacht worden als in der soeben verflossenen. Es scheint fast, als hätten die Triester endlich begonnen, unserer holden Frau Musica die so lange geschlossen gewesenen Einlasspforten zu öffnen. Sind es doch kaum 5 Jahre, dass Anton Rubinstein hier Fiasco machte, Fiasco in des Wortes vollster Bedeutung. Auch Ludwig Straus, der mit dem Pianisten Bix mehrere Concerte gab, konnte den harten Triestern kein Interesse einflössen, und erst dem Jean Becker'schen Quartett gelang es vergangenen Herbst, Publikum anzuziehen und Beifall in Masse zu erringen. Dann folgte Fräulein Katinka Phrym mit einem gut besuchten Concert, das Ehepaar Jaell reussirte, und in den Kammerconcerten, die sonst vor leeren Bänken gegeben wurden, fasste der Saal kaum die Menge der Zuhörer. Am 13. gab der Schiller-Verein seinen Mitgliedern ein Concert, in welchem wir — zum ersten Male — das bekannte Schwedische Damen-Quartett zu hören bekamen. Begreiflicherweise überraschten und entzückten die vier Damen Alles, ihre Intonation, ihr fabelhaftes Zusammenklingen, der schöne poetische Zug, der durch alle ihre Leistungen geht, sind in der That sehr hoch zu stellende Eigenschaften. Doch würde eine grössere Mannigfaltigkeit des Programmes, ein zeitweises Entfernen vom rein Nationalen, gewiss nur Gewinn für Alle sein, und ich muss gestehen, dass ich mich nach dem Concerte, das die Damen am 21. d. veranstalteten, und nach Anhorung von 8 Quartetten, die grösstentheils schwedische Volksmelodien waren, etwas ermüdet fühlte. Ein Concert, das für den nächsten Tag angesagt war, gaben die Damen nicht — buchstäblich in der letzten Stunde schien ihnen die Sache nicht recht der Mühe werth zu sein, und sie liessen das Publikum, das natürlich nicht mehr avisirt werden konnte, ruhig wieder abziehen. Eine Rücksichtslosigkeit, der man selbst Damen gegenüber nicht streng genug entgegentreten kann. — In dem schon erwähnten Schiller-Vereins-Concerte vom 19. d. hörten wir auch zum ersten Male den Pianisten Herrn Zöhrer aus Laibach. Das Trio in D-moll von *Rheinberger*, welches Herr Zöhrer zu seinem Debut gewählt hatte, ist eine Composition, die neben manchem Interessanten, mancher Klangschönheit so viel überflüssiges Figurenwesen und Längen in jedem Satze enthält, dass ein durchschlagender Erfolg damit wohl schwer zu erringen sein dürfte. Herr Zöhrer spielte das Stück im Verein mit den Herren Heller und Magrini recht anständig und mit lobenswerther Ruhe. Den drei Solonummern, die er an demselben Abend vortrug, muss ich jedoch einen kleinen Protest folgen lassen. Eine Menge von kleinen und grossen Virtuosen der letzten Periode sind von der Manier befallen, jeden Augenblick und in jedem Stücke am vorgeschriebenen Tempo zu rütteln und es gelegentlich ganz über Bord zu werfen. Erlaubte sich vor Zeiten der gewandteste Spieler kaum ein Ritardando aus eigener Machtvollkommenheit anzubringen, so entdecken diese neuen Clavier-Columbusse in jeder Zeile neue Tempi. Mitten im Allegro tauchen Adagios auf oder smorzandi, selten wird ein diminuendo gemacht, dem nicht auch gleich ein kleines ritardando anhängt. So spielte z. B. Herr Zöhrer den Mittelsatz der Gavotte von *Silas* so langsam und entwickelte darin so viel Sentimentalität und Verschwommenheit, dass ich unmöglich annehmen kann, der Componist habe sichs so gedacht. In noch höherem Maasse störte uns dies in der Romanze (Fis-dur) von *Schumann*. Ebenso nahm Herr Zöhrer den E moll-Mittelsatz im Capriccio (A-moll) von *Mendelssohn* fast um die Hälfte langsamer als den Beginn des Allegro-Satzes. Dies kann Mendelssohn unmöglich beabsichtigt haben, da das Stück auch dort in gleicher Frische fortfliessen soll. Einige Stellen, die Zurückhalten erfordern, hat Mendelssohn selbst sorgfältig angegeben. Sei hier noch einer — leider ebenfalls mehr und mehr einreissenden — Angewöhnung Herrn Zöhrer's: Accorde meist nur arpeggirt wiederzugeben, als sehr verwerflich gedacht. Den hier angedeuteten Missgriffen sollte allerorts eifrigst entgegengewirkt werden.

✱ Gestorben: Dr. Karl Schmid, k. k. Kammer- und Hofopernsänger, zu Wien am 25. April nach längeren Leiden im 48. Lebensjahre.

Carl Hennig, königl. Musikdirector und Organist an der Sophienkirche zu Berlin, am 18. April.

ANZEIGER.

[96]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bach, J. S., Klavierwerke. Herausgegeben von C. Reinecke. Siebenter Band. Roth cartonnirt. 1 Thlr. 20 Ngr.

Beethoven, L. v., Trios f. Pianoforte, Violine u. Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von Fried. Hermann.
Op. 1. Nr. 2. Gdur. 2 Thlr.
Op. 1. Nr. 3. Cmoll. 1 Thlr. 15 Ngr.

David, Ferd., Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels. Leichte Stücke aus Werken berühmter Meister des 17. u. 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig für Violine und Pianoforte bearbeitet.
Heft 8. **Leclair,** 1. Aria. 2. Allegro. 3. Prestissimo. 4. Adagio. 5. Gavotta. 1 Thlr.
Heft 9. **Leclair,** 1. Aria. 2. Allegro. 3. Giga. 4. Andante. 5. Aria. 1 Thlr.
Heft 10. **Corelli,** 2 Suiten.
Nr. 1. Preludio, Allemanda, Sarabanda, Gavotta, Giga. }
Nr. 2. Preludio, Allegro, Adagio, Vivace, Gavotta. } 1 Thlr.

Decker, Pauline v., Op. 5. **Die blauen Frühlingsaugen.** Duett für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.
—— **Lieder und Gesänge** mit Begleitung des Pianoforte.
Op. 6. Wenn zwei Herzen von einander scheiden. 5 Ngr.
Op. 7. **Morgenlied.** Süsser goldner Frühlingstag. 5 Ngr.
Op. 8. **Das Mädchen spricht zum Mond.** Mond, hast du auch gesehen. 7½ Ngr.
Op. 9. **Ein sanfter Frühlingsregen.** 7½ Ngr.
Op. 10. **Wenn Alles schläft.** 7½ Ngr.
Op. 11. **Das Blatt im Buche.** Ich hab' eine alte Muhme. 5 Ngr.
Op. 12. **Frühlingsstimmen.** Die Tannen flüstern's am Felsenhang. 7½ Ngr.
Op. 13. **Morgenlied.** Bald ist der Nacht ein End' gemacht. 5 Ngr.
Op. 14. **Damendienst.** Die Schleppe will ich dir tragen. 7½ Ngr.

Händel, G. F., Concerte für Orgel und Orchester. Für das Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet. Serie I. Nr. 1—6. Arr. von G. A. Thomas. Roth cart. 2 Thlr.

Haessler, J. G., Op. 17. **Fantaisie et Sonate** pour le Piano. Nouvelle Edition. 22½ Ngr.

Hummel, J. N., Pianoforte-Werke zu 2 Händen. Neue revidirte Ausgabe.
Op. 120. La Galante. Rondo agréable et brillant. 9 Ngr.
Op. 124. Fantasina über ein Thema aus Mozart's »Hochzeit des Figaro«. 9 Ngr.

Krause, A., Instructive Sonaten für das Pianoforte. (Op. 1. 10. 12. 19. 21. 24.) Nach aufsteigender Schwierigkeit geordnet vom Componisten. Roth cartonnirt. 3 Thlr.

Kuhlau, F., Op. 59. **3 Sonatinen** für das Pianoforte.
Nr. 1 Adur. 12½ Ngr. Nr. 2 Fdur. 15 Ngr. Nr. 3 Cdur. 15 Ngr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte:
Ausgabe für eine tiefere Stimme.
Nr. 41. **Reinecke, C.,** Das Mädchen am Bache, aus Op. 5. Nr. 4. 5 Ngr.
- 42. —— Die schlafenden Sterne, aus Op. 5. Nr. 5. 5 Ngr.
- 43. **Reissiger, C. G.,** Schwanenlied, aus Op. 15. Nr. 3. 5 Ngr.
- 44. —— Röslein, aus Op. 16. Nr. 4. 5 Ngr.
- 45. **Rietz, J.,** Du bist die Ruh, aus Op. 27. Nr. 1. 5 Ngr.
- 46. —— Elfe, aus Op. 27. Nr. 3. 7½ Ngr.
- 47. —— Was singt und sagt ihr mir, aus Op. 27. Nr. 5. 5 Ngr.
- 48. **Rosenhain, J.,** Schlaflied, aus Op. 21. Nr. 1. 5 Ngr.
- 49. —— Lieb' Liebchen, leg's Händchen auf's Herze, aus Op. 21. Nr. 4. 5 Ngr.
- 50. **Schumann, R.,** Morgens steh' ich auf und frage, aus Op. 24. Nr. 1. 5 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Andante Scherzando aus dem Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Op. 87. Arrangement für das Pianoforte von Jean Tscherlitzky. 7½ Ngr.

Mozart, W. A., Ouverturen für Orchester. Partitur.
Die Zauberflöte. 1 Thlr. 10 Ngr. Titus. 20 Ngr.

Rentsch, E., Op. 9. **Scherzo** für Pianoforte und Violine. 20 Ngr.

Röntgen, Jul., Op. 3. **Sonate** für Pfte. u. Violoncell. 1 Thlr. 25 Ngr.

Rubinstein, A., Op. 17. **Trois Quatuors** pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Partition et parties séparées. Nouvelle Edition revue par l'Auteur. Nr. 3. 2 Thlr. 25 Ngr.

[97] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Zwei

INTERMEZZI

für

Pianoforte

von

STEPHEN HELLER.

Op. 135.

Nr. 1, 2 à 25 Ngr.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[98] Im Verlage von **Fr. Wilh. Grunow** in Leipzig erschien soeben:

Carl Maria von Weber.

Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen

von

F. W. Jähns.

Königl. Preuss. Professor und Musikdirector in Berlin.

Mit einem bisher unbekannten Bildnisse Webers.

Preis 15 Ngr.

[99] Demnächst erscheinen in meinem Verlage:

Märsche

von

L. van Beethoven.

Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet

von

Theodor Kirchner.

Vier Hefte à 1 Thlr. 10 Ngr.

Heft 1. Nr. 1. Triumphmarsch zu Tarpeja. — Nr. 2. Marsch aus Egmont. — Nr. 3. Trauermarsch aus der Heroischen Sinfonie.
Heft 2. Nr. 4, 5. Türkischer Marsch und Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen. — Nr. 6, 7. Rule Britania und Marlborough aus Wellington's Sieg. — Nr. 8, 9. Siegesmarsch und Geistlicher Marsch aus König Stephan. — Nr. 10. Marsch aus Fidelio.
Heft 3. Nr. 11. Marsch für Militärmusik. — Nr. 12. Marsch aus Prometheus.
Heft 4. Nr. 13. Marsch aus der Sonate Op. 101. — Nr. 14. Trauermarsch aus der Sonate Op. 26. — Nr. 15. Marsch aus dem Quartett Op. 132. — Nr. 16. Marsch aus der Serenade Op. 8.

Leipzig und Winterthur. ***J. Rieter-Biedermann.***

[100] Verlag von ***E. W. Fritzsch*** in Leipzig.

Durch jede Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Photographisches Tableau,

enthaltend die Portraits nachgenannter früherer und jetziger Lehrer und Lehrerinnen des Conservatoriums der Musik zu Leipzig, Becker (C. F.), Böhme (F.), Brendel (F.), Bünau-Grabau (Henriette), Coccius (Th.), David (Ferd.), Davidoff (C.), Dreyschock (R.), Gade (N. W.), Götze (F.), Grützmacher (F.), Hauptmann (M.), Hegar (E.), Hermann (Fr.), Hiller (Ferd.), Joachim (J.), Klengel (M.), Lübeck (L.), Mendelssohn-Bartholdy (F.), Moscheles (Ign.), Papperitz (R.), Plaidy (L.), Reinecke (C.), Richter (E. F.), Rietz (J.), Röntgen (E.), Sachse (R.), Schäfer-Hofer (Fanny), Schumann (Clara), Schumann (Rob.), Wenzel (E. F.).

Gr. Quart. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 14. Mai 1873. **Nr. 20.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über »Modulation«. — Odysseus. Scenen aus der Odyssee, von Max Bruch. — Anzeigen und Beurtheilungen (Literatur [1. Thematisches Verzeichniss im Druck erschienener Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 2. Verzeichniss des Musikalien-Verlages von Breitkopf & Härtel in Leipzig]. Instructives für Clavier [Püschel, Elementar-Klavierschule]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Untersuchungen über „Modulation“.

Von Reinh. Succo.

Das Capitel über Modulation wird seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts — denn über diese Zeit reicht der Begriff Modulation in dem heutigen Verstande des Wortes nicht hinaus — in fast allen theoretisch-musikalischen Lehrbüchern nnd Compositionslehren, mit alleiniger Ausnahme der blossen Contrapunktslehren, weitläufig durchgenommen. Bei der im Ganzen gleichen Behandlungsweise, welche die Verfasser jener Lehrbücher*) dem in Rede stehenden Gegenstande angedeihen lassen, könnte es scheinen, als ob die Untersuchungen auf diesem Gebiete als abgeschlossen betrachtet werden müssten, wenn nicht eben die Praxis bewiese, dass gerade diese Lehre, wie sie heutzutage fast allgemein vorgetragen wird, auf ganz besonders schwachen Füssen stehe. Auf kaum irgend einem Gebiete der musikalischen Composition wird mehr gegen Natürlichkeit, Ebenmaass, Zweckmässigkeit und Klarheit, alles Grundbedingungen der Schönheit, selbst von begabten Componisten gefehlt, als auf dem der Modulation. Es bestätigt sich augenscheinlich der Mangel wirklich haltbarer Regeln und Grundsätze für diese keineswegs so einfache nnd leichte Lehre.

Die nachfolgenden Untersuchungen dürften daher um so weniger überflüssig erscheinen, da dieselben von einem wesentlich anderen Gesichtspunkte als die genannten Lehrbücher ausgehen.

Dieser Gesichtspunkt wurzelt in seinem letzten Grunde in einer Auffassung des Verhältnisses zwischen Melodie und Symphonie (Harmonie), welche, obwohl sie die historisch wie theoretisch allein berechtigte ist (wovon weiter unten der Beweis geführt werden wird), der jenen Lehrbüchern zum Ausgangspunkte dienenden geradezu entgegengesetzt erscheint.

Aus dieser Auffassung ergiebt sich weiterhin eine veränderte Anffassung des Begriffs »Tonart«, als desjenigen Begriffs, welcher dem Begriffe der Modulation als Grundlage dient.

Ehe ich daher zu dem Gegenstande selbst übergehe, wird es nöthig sein, sowohl das Verhältniss zwischen Melodie und Symphonie, wie auch fernerhin den Begriff Tonart einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Den Leser aber bitte ich um freundliche Nachsicht, wenn ich für jene vorausgehenden Betrachtungen seine Geduld länger, als er es wünschen möchte, in Anspruch zu nehmen gezwungen bin.

Schliesslich will ich zu erwähnen nicht unterlassen, dass die nachfolgenden Untersuchungen keineswegs eine eigentliche Lehre der Modulation darbieten sollen, sondern dieselben sind in der Hoffnung unternommen, dass dadurch in die Lehre von der Modulation in so weit Klarheit und fester Halt gebracht werde, dass Andere auf diesem Grunde weiter zu bauen sich veranlasst sehen möchten. Dieses Ziel erreicht zu haben, würde mich mit hoher Freude erfüllen, und die aufgewendete Mühe reichlich belohnt erscheinen lassen.

Nach diesen vorausgeschickten Bemerknngen beginne ich die nachfolgenden Untersuchungen und zwar zunächst mit der Betrachtung des Verhältnisses zwischen

Melodik nnd Symphonik.

Unsere gesammte bisherige Geschichte der Musik, so wie wir sie jetzt kennen, lässt sich in zwei grosse Perioden eintheilen. Die erste Periode umfasst die ganze Zeit, in welcher eine eigentliche Symphonik*) — unter welchem Ausdrucke ich diejenige Art von Musik verstanden wissen will, welche auf der gleichzeitigen Verbindung verschiedener (d. h. nicht blos im Verhältniss des Einklangs oder der Octave stehender) Töne beruht — eine kaum in ihren allerersten Elementen bekannte Sache war. Diese Periode reicht von der ältesten historischen Zeit bis etwa zum 10. oder 11. Jahrhundert nach Chr. In diesem ganzen Zeit-

*) Ich brauche hier nur die Namen Kirnberger oder Marpurg zu nennen; denn die Verfasser späterer Lehrbücher, die Geltung in der Musikwissenschaft erlangt haben, sind, soweit mir bekannt, mit nur unwesentlichen Abweichungen insgesammt auf dem von jenen erstgenannten eingeschlagenen Wege vorgegangen.

*) Die Griechen unterschieden συμφωνία und διαφωνία, und verstanden darunter im Wesentlichen dasselbe, was wir mit Consonanz und Dissonanz bezeichnen (s. Ambros, Geschichte der Musik I. S. 357 und 358). Wiewohl also auch der Ausdruck Symphonik in diesem Sinne nicht völlig dem entsprechen würde, was ich darunter verstanden haben möchte, so glaube ich doch ihn nicht allein unbedenklich dafür anwenden zu können, da er in seiner wörtlichen Bedeutung genau das sagt, was ich ausgedrückt zu wissen wünsche; sondern ich wüsste auch keinen besseren, da unsere Ausdrücke Mehrstimmigkeit und Harmonie, welche allerdings zum Theil auch den Gegensatz zur (blos einstimmigen) Melodie bezeichnen, jeder für sich zu beschränkt sich erweisen. Ueberdies gebrauchten auch offenbar die Griechen das Wort σύμφωνος als Gegensatz zu ὁμόφωνος, einstimmig.

raume kannte man also weder eine Mehrstimmigkeit in unserem heutigen Sinne — d. h. dass verschiedene Melodien zu gleicher Zeit gesungen wurden — noch dasjenige, was wir heutzutage mit einem freilich nicht recht passenden Ausdrucke (da es sich ursprünglich keineswegs blos auf die Symphonik, den Zusammenklang der Töne bezog) »Harmonie« nennen. Gehen wir die Völker des Alterthums durch, über deren Musikleben uns die Geschichte berichtet, so tritt uns vor allen Dingen eines entgegen, welches, wie es auf allen Gebieten des Lebens seine Mitvölker aufs Glänzendste überstrahlte, auch in Bezug auf die Kunst der Musik allen anderen voranstand: das griechische Volk. Hoch entwickelt in Theorie und Praxis darf für unsere Betrachtung die Kunst dieses Volkes um so mehr maassgebend sein, als wir mit völlig genügender Sicherheit annehmen können, dass die Musik anderer, so dürftig auch die darüber uns überlieferten Thatsachen sein mögen, in keiner Beziehung sich mehr der unsrigen genähert haben werde, als die jenes gebildetsten Volkes des Alterthums. Von diesem aber ist die Nichtbekanntschaft mit einer der heutigen nur einigermaassen ähnlichen Symphonik mit so fast unumstösslicher Sicherheit bereits nachgewiesen, dass ich mich hier darauf beschränken kann, nur die gewonnenen Resultate in Kurzem anzudeuten.

Musik war bei den Griechen wesentlich Gesang und zwar derjenige Gesang, dessen sprachlicher Ursprung noch aus jedem Zuge ihrer Kunst hervorleuchtet. Musik vom Worte getrennt, für sich bestehend ohne Beziehung, ja als Gegensatz zum Gesang, war bei ihnen kaum denkbar. Das Wenige, was in dieser Hinsicht die Instrumentalmusik jener Zeiten darbietet, war nicht allein so untergeordneter Art dem gegenüber, was der Gesang bedentete, sondern es diente auch so auffallend nur als Stütze, als Verstärkung, höchstens als ganz unwesentlicher Schmuck, oder sprach sich so direct als blosse Nachahmung des Gesanges aus, dass es für die Auffassung dieser ganzen Zeit, als einer wesentlich gesanglichen, nicht in Betracht kommen kann. Gesang aber ist rhythmisch abgemessene Aufeinanderfolge von Tönen: Melodie ist also das Wesen des Gesanges. Die Sprache gleichsam zur Melodie zu erheben, das war in gewissem Sinne der Zweck, die Absicht der griechischen Musik (wie der aller gleichzeitigen Völker). Die Idee einer Symphonik in unserem heutigen Sinne tritt einer solchen Absicht in mehrfacher Beziehung hindernd in den Weg: es bedurfte schon einer hohen Entwickelung der symphonischen Gesetze, ehe eine künstlerische Versöhnung zweier auf so wesentlich verschiedenen Grundlagen beruhender Forderungen eintreten konnte. Kann es da Wunder nehmen, dass die Sprache, zumal eine so hoch entwickelte wie die griechische, gar nicht auf den Gedanken kam, sich jene Fesseln anlegen zu wollen?

Man sang allerdings auch zu jener Zeit bereits mehrstimmig — symphonisch — aber man verstand unter dem Ausdruck »Polyphonie« = Viel- (oder Mehr-) stimmigkeit nur diejenige Musik, bei welcher ein und dieselbe Melodie von vielen Stimmen zu gleicher Zeit gesungen wurde. In dieser Art kamen z. B. alle Chöre in den Tragödien der Griechen zum Vortrag. Die Symphonie, die sich daraus ergab, bestand entweder in lauter Einklängen, oder z. B. wenn Knaben (Frauen) und Männer zu gleicher Zeit sangen, in Octaven. In unserem heutigen Sinne ist diese Art zu singen eben keine andere als die, welche wir einstimmig nennen.

Allerdings kann man nicht umhin, zuzugeben, dass sowohl in der griechischen, wie auch späterhin in der römischen Zeit eine sich mehr der unsrigen nähernde eigentliche Symphonik, wie es scheint, nicht völlig unbekannt war. Nach dem Zeugnisse von Autoritäten auf diesem Gebiete nämlich sollen die Darsteller griechischer Dramen zu ihren gesungenen Recitationen ab und zu einen »passenden« Ton auf der Kithara angegeben haben. Freilich steht hier noch keineswegs Alles fest, und es ist immerhin noch eine offene Frage, wie denn eigentlich diese »Begleitung« auf der Kithara gewesen sei, vor allen Dingen, welche Verhältnisse die auf dem begleitenden Instrument angegebenen Töne mit den Tönen der gesungenen Melodie gebildet haben. Wenn aber Fortlage und nach ihm zum Theil auch Rossbach und Westphal behaupten, dass sie ganze Accorde dazu gegriffen hätten, so steht der Beweis dafür nicht allein auf bedenklich schwachen Füssen, sondern es widerspricht diese Behauptung auch dem, was andere nicht minder competente Männer darüber sagen, so dass ich nicht umhin kann, ihn noch nicht als geführt zu betrachten. Jedenfalls scheint die Annahme nicht unrichtig zu sein, dass die Griechen von dem reichen Schatze symphonischer Tonverbindungen nur diejenige Art kannten, welche auf dem symphonischen Gebrauche eines einzelnen Intervalls (nach dem anderen) beruht, dass ihnen dagegen das ganze Gebiet, welches aus dem gleichzeitigen Erklingen mehrerer symphonisch gebrauchter Intervalle hervorgeht, noch verschlossen war. Ist es doch beinahe als völlig erwiesen anzunehmen, dass sie die symphonische Verbindung von Terz und Quinte, unseren Dreiklang, kaum der Sache nach kannten, viel weniger noch dem Wesen nach, in seiner Eigenschaft als grundlegenden Accord für alle übrigen symphonischen Intervallverbindungen. Ob diese Unbekanntschaft nun aus derjenigen theoretischen Anschauung hervorging, welche die Terz, das am meisten charakteristische Intervall des Dreiklangs, als Dissonanz mit dem complicirten Verhältniss von 64 : 81 betrachten lehrte, oder ob umgekehrt die theoretische Anschauung dieses Intervalls als Dissonanz eine Folge der mangelnden Kenntniss oder mindestens doch Erkenntniss der symphonischen Verbindung von Terz und Quinte war, will ich hier unerörtert lassen. Wahrscheinlich wohl diente in dieser Hinsicht Beides gegenseitig einander, um ein Weiterschreiten der antiken griechischen Welt in der Richtung des Symphonischen um so mehr unmöglich zu machen, als die Griechen offenbar gar nicht das Bedürfniss dazu empfanden, da ihre Musik, wie ich bereits oben angedeutet habe, abgesehen von dem blos tonischen Factor dieser Kunst, auch sonst noch auf wesentlich anderen Bedingungen beruhte, als die heutige,*) in welcher das rein Tonische eine so überwiegende Stelle gegen den zweiten Factor der Musik, das Wort, eingenommen hat.**)

Wie bei den Griechen, so sehen wir in noch vermehrtem Maasse bei allen musiktreibenden Völkern des Alterthums das Symphonische gegen das Melodische völlig zurücktreten: die reine Melodik herrschte noch unein-

*) S. Ambros, Geschichte der Musik I, S. 220 ff.

**) Wenn den Griechen eine eigentliche Kenntniss der symphonischen Intervallverbindungen, mit anderen Worten, der eigentlichen Accorde abgesprochen werden muss, so liefert gewissermaassen das Widerspiel dazu unsere heutige Zeit. Für die grosse Mehrzahl der heutigen Musiktreibenden und Musikhörenden gilt eine blosse Zweistimmigkeit, also diejenige Musik, bei welcher nur immer ein einzelnes Intervall nach dem anderen symphonisch gebraucht wird, für höchst armselig, kaum den Namen Musik verdienend. Für diese Mehrzahl geht Musik erst da an, wo der Accord, d. i. die symphonische gleichzeitige Verbindung mehrerer Intervalle anfängt. Wenn ich hier auch nur das sogenannte grosse Publikum im Sinne habe, so ist doch dieser Gegensatz zu auffallend, als dass er unerwähnt bleiben sollte.

geschränkt durch Zugeständnisse, die sie den Gesetzen der Symphonik hätte machen müssen. Wir können daher füglich diese ganze grosse Periode die Periode der Melodik nennen. Sie dauert noch weit über die griechische wie die antike Welt im Allgemeinen hinaus; denn als dieselbe, in sich bereits lange zerfallen, im Sturme der Völkerwanderung völlig unterging, schliefen die im lebensfrischen jungen Christenthume liegenden Keime, von dem aus die vermorschte Welt mit neuem Leben erfüllt werden sollte, noch in der bergenden Hülle der antiken Formen, wenngleich die aus den christlichen Anschauungen hervorgegangenen Schöpfungen bereits in dieser frühesten Zeit durch den neuen ethischen Gehalt, mit dem sie erfüllt sind, als Kunstgebilde immerhin schon einen völligen Gegensatz zu den Schöpfungen des Heidenthums, besonders des in den letzten Zügen liegenden bilden. Dieser Gegensatz spricht sich aber in den Formen selbst fürs Erste noch so wenig aus, dass dieselben mehr wie schwache Nachbilder jener erscheinen, von denen die antike Welt wiedertönte, denn als ein wesentlich Neues.

Dieses Neue in der formalen Gestaltungsweise unserer Kunst beginnt erst mit der Zeit, als im 10. und 11. Jahrhundert n. Chr. die ersten Anfänge einer wirklichen Mehrstimmigkeit in unserem heutigen Sinne des Wortes auftreten. Von diesem Zeitpunkte an beginnt die zweite Periode in der Geschichte der Musik, diejenige Periode, welche im Gegensatze zu jener ersten, der Periode der Melodik, die Periode der Symphonik genannt zu werden verdient; denn durch das Hervortreten dieses neuen Factors der Kunst, der Symphonik, aus den bescheidenen Grenzen, in welche er früher gebannt war, kam nach und nach ein so neuer Geist, ein so neues Leben in Gestalt und Wesen der Kunst zur Geltung, dass kaum ein grösserer Gegensatz gedacht werden kann. Diese zweite Periode reicht bis auf unsere Zeit, und wir leben in derselben noch jetzt. In ihr haben wir, gleichsam als Unterabtheilungen, drei grosse Epochen zu unterscheiden.

(Fortsetzung folgt.)

Odysseus.
Scenen aus der Odyssee.
Dichtung von Wilh. Paul Graff.

Für Chor, Solostimmen und Orchester von **Max Bruch.** Op. 41.

Berlin, N. Simrock. Partitur 18 Thlr. Clavierauszug 7½ Thlr.

H. D. Beim Anblicke der mannigfachen Abwege, auf denen ein Theil der musikalischen Bestrebungen der Gegenwart wandelt, nnd der verführerischen Lockungen, welchen bei der leicht zu erwerbenden Gunst der Menge manches edle Talent zu erliegen in Gefahr ist, erfüllt uns mit doppelter Freude der Anblick der Männer, welche unbeirrt durch Aussicht auf ephemeren Ruhm das Ziel aller Kunst, die Darstellung des Wahren und Schönen, fest im Auge behalten und durch Hervorbringung bleibender Schöpfungen auf dem von den classischen Meistern gelegten Grunde fortzubauen beflissen sind. Sie sind die erfolgreichsten Kämpfer gegen die ungesunden und dilettantischen Bestrebungen, welche leicht in einer weniger productiven Zeit die nach Nenem begierige Menge fesseln; und ist ihr Erfolg auch nicht immer auf der Stelle sichtbar, so kann es doch auf die Dauer nicht ausbleiben, dass der Anblick des Tüchtigen nnd des Echten den vielfach vom Scheine irregeleiteten Sinn auf die rechten Bahnen zurückführen wird. Sollen wir uns concret ausdrücken, so sagen wir, dass nicht so sehr ästhetische Declamation im Stande ist, die unkünstlerischen Momente in den productiven Bestrebungen der Wagner nnd Liszt allen vor Angen zn stellen, als vielmehr vorzugsweise der Umstand, dass Männer wie J. Brahms, M. Bruch und Andere von gleichem Streben beseelte fortfahren, tüchtige Werke zu liefern, welche den Geschmack vor dem Verfalle zu bewahren geeignet sind.

Wir sind dem Namen Max Bruch's, unseres rheinischen Landsmannes, des Componisten der Loreley nnd des Frithjof, auch in diesen Blättern zn wiederholten Malen begegnet und haben das stufenweise und sicher voranschreitende Erstarken seiner Erfindnngskraft und die immer klarer sich herausbildende Individualität mit steigendem Interesse verfolgt. Trügt uns nicht Alles, so hat er mit dem in der Ueberschrift genannten neuen Werke eine bedeutsame Stufe seiner Entwickelung erstiegen und den Blick aller derjenigen, welche die weitere Entwickelung der wahren und echten Kunst mit Eifer und Antheil verfolgen, mit erneuter Entschiedenheit auf sich gezogen.

Als wir an anderer Stelle*) vor längerer Zeit Gelegenheit hatten, über Bruch's bisheriges Schaffen uns im Zusammenhange auszusprechen, glaubten wir bei einem Blicke auf die scheinbar so verschiedenen Gebiete, denen er die Stoffe zu seinen Compositionen entnahm, die Bemerkung machen zu dürfen, dass sein Streben hierbei vielleicht auch dahin gerichtet gewesen sei, seiner Erfindungskraft die Frische und Objectivität zu wahren und dem subjectiven Znge, der vielfach in dem Schaffen der Gegenwart hervortritt, sich zu entwinden. Wir erblickten in dem kühnen Wurfe der Motive, in der Sicherheit der Conception verschiedenartigster Scenen, in der völligen Klarheit über die zur Charakteristik anznwendenden Mittel eigenthümliche Züge seines Schaffens, die er ohne Zweifel dem oben bezeichneten Streben mit verdankt. Unter diesen Stoffen begegneten mehr als einmal auch solche, die den Anschauungen des classischen Alterthums entnommen waren, wie der Siegesgesang auf Salamis, der römische Triumphgesang und andere; es ist also nicht ohne Vorbereitung, dass er nunmehr eine der herrlichsten und grössten antiken Dichtungen, die homerische Odyssee, zu musikalischer Bearbeitung ausgewählt hat. Die Wahl, die er diesmal getroffen hat, ist um so glücklicher, als gerade der Inhalt dieser Dichtung in besonderem Grade einem Jeden vertraut ist, der nur irgend ein Verhältniss zu den Mitteln heutiger Geistesbildung hat. Denn freilich: käme es bei diesen Stoffen darauf an, untergegangene Welten wieder zu beleben, fremdartige Anschauungen unserer Zeit aufzudrängen, so würde man bei der Wahl derselben Bedenken äussern dürfen. Aber die Hellenenwelt ist für uns nicht untergegangen; die Anschauungen ihrer Dichter sind mit unserem Fühlen und Denken von früher Jugend an verwachsen, von unserem geistigen Leben untrennbar; auch im fremden Gewande fühlen wir den Pulsschlag eigenen Lebens, und sind gewohnt nnd geübt, das allgemeine Gesetz menschlichen Daseins auch in jenen scheinbar fernen Ereignissen wieder zu finden. Kein Gebilde antiker Poesie ist aber an rein menschlichen, für alle Zeiten gültigen Empfindungen und Zügen so reich, wie die homerische Odyssee. Sehen wir von den Wnndern, von jener reichen Märchenwelt, als dem nebensächlichen ab, so bleiben die einfachen Empfindungen der Gattentreue, der Heimathsliebe, der Gastlichkeit, des Mitgefühls, welche in ewiger Wahrheit in diesen Gestalten grauer Vorzeit gezeichnet sind, nnd denen daher auch diejenige Kunst, welche am unmittelbarsten zur Empfindnng spricht, sich mit ihren Mitteln wird nahen können. Wenn dabei der Tondichter auch das Wunder, jenes Eingreifen einer phantastischen Götterwelt in

*) Ergänzungsblätter zur Kenntniss der Gegenwart. Bd. 4, S. 658.

menschliche Geschicke heranzieht, so bemächtigt er sich auch dadurch, wie zahlreiche Beispiele zeigen, nur eines für seine Kunst höchst dankbaren Gebietes.

In einer Hinsicht stellen allerdings jene der antiken Welt entnommenen Stoffe an den modernen Componisten eine manchen ungewohnte Anforderung. Sprichwörtlich beinahe pflegen wir bei jenen Gebilden das formelle Ebenmaass, die einfache Grösse, die vollendete Schönheit und objective Klarheit als Vorzüge zu rühmen, welche mit manchen Erzeugnissen gesteigerter Subjectivität, wie sie in dem Einflusse der Romantik wurzeln, in völligem Gegensatze stehen. Da wird denn der moderne Meister, der die von üppigen Düften erfüllte Luft unserer Romantik geathmet, je nach seiner Eigenart zu einer grösseren oder geringeren Selbstentäusserung sich aufgefordert sehen; nicht etwa zu einem Aufgeben der Individualität, zu jener kalten Objectivität, die nichts fühlt und daher auch nichts Fremdes uns nahe bringen kann, sondern zu jener Befreiung von einseitiger Befangenheit in einem engen Gefühlskreise, zu jener Befähigung das Einfache, Wahre und Grosse voll in sich aufzunehmen, so dass es ein Bestandtheil des eigenen Selbst werde, und es so als individuell durchlebtes in künstlerischer Gestalt wieder von sich zu geben. Wie wir nun bereits oben erwähnten, scheint uns Max Bruch durch seine bisherige Entwickelung zu dieser Selbstentäusserung eine gute Vorbereitung mitgebracht zu haben. Begabt mit einer leichten, ihm überall sicher zu Gebote stehenden Erfindungskraft, einem an den besten Mustern ausgebildeten und geläuterten Sinne für das Grosse und Edle, einer unbedingten Herrschaft über die Mittel seiner Kunst, hat er seine Individualität ersichtlich gekräftigt unter der Anregung grosser und mannigfaltiger Gegenstände, denen er seine schaffende Kraft widmete, und hat sich, ohne den Boden, auf dem er steht, zu verleugnen, zu jener Maasshaltung durchgebildet, die gerade diesem Stoffe gegenüber ihn so schön kleidet. Eine angeborene Neigung zur Darstellung des Kräftigen, Grossen; ein glückliches Geschick in Erfindung edler, weit austönender Melodien; völlige Sicherheit in jedesmaliger Erfassung der Situation und Anwendung des richtigen Colorits, um die angemessene Wirkung sicher zu erzielen — das Alles sind einzelne Züge in dem Gesammtbilde, welches wir uns schon früher von dem Künstler machten; dieselben durften wohl die Erwartung noch grösserer Leistungen, als bereits vorlagen, rege machen. Mit künstlerischem Ernste und fester Beharrlichkeit sahen wir ihn längst dem Ziele zuschreiten, den ihm gebührenden Platz unter den Besten der Lebenden einzunehmen; der richtige Stoff, an welchem sich die besten Kräfte seines Inneren erproben konnten, schien ihm noch zu fehlen. Nun, er scheint denselben jetzt gefunden zu haben.

Wir werden einige Worte über den Text des neuen Werkes sagen dürfen. Derselbe gehört nach Wahl und Bestimmung der einzelnen Scenen, soviel uns mitgetheilt wird, durchaus dem Componisten selbst an; nach seinen Andeutungen wurde die Dichtung von einem Freunde Bruch's, einem jungen Philologen Dr. W. P. Graff ausgeführt. Derselbe besteht aus einer ganz im Anschlusse an Homer ausgewählten Reihe von Scenen, welche vorwiegend mit Rücksicht auf die für musikalische Gestaltung geeignete Beschaffenheit gewählt und gedichtet sind. Dabei musste im Allgemeinen der epische Gang beibehalten, auf eine dramatische Concentrirung des grossen, weit auseinander liegenden Ereignisses verzichtet werden; da jedoch nicht erzählt, sondern dargestellt werden sollte, da sowohl der Einzelempfindung wie den Gemüthslagen grösserer Massen Ausdruck zu geben war, so konnte dies nur durch Gegenüberstellung verschiedener Rollen innerhalb der kleineren Tableaux geschehen, unter denen natürlich Odysseus und Penelope in erster Linie, neben ihnen Hermes, Pallas, Athene, Nausikaa u. a., und dann vornehmlich der Chor (Gefährten, Meergötter, Phäaken, Bewohner von Ithaka) in Betracht kamen. Die Scenen (deren Reihenfolge die gleich folgende musikalische Beschreibung näher ergeben wird) begleiten stufenweise die Heimkehr des Odysseus; in der Anordnung aber hat sich der Dichter, ohne Zweifel nach Anregung des Componisten, die Freiheit erlaubt, nach dem für die Musik erforderlichen Grundsatze des Contrastes zu verfahren und stellenweise von der Dichtung abzuweichen. Man merkt der sehr geschickten, von wirklicher Begabung zeugenden Dichtung genaue Vertrautheit mit dem Originale an; abgesehen von vielen Stellen, an denen er die Worte des Dichters selbst deutsch wiedergiebt, sucht er allenthalben seine Sprache mit Glück der antiken anzupassen und wählt auch mit Vorliebe antike Versmaasse. Nach Stoff und Behandlung haben wir es mit einem der glücklichsten Texte zu thun, welche in neuerer Zeit zur musikalischen Bearbeitung geliefert worden sind. Namentlich hat der Dichter auch eine ideelle Einheit, das glückliche Gefühl des heimathlichen Lebens und die Sehnsucht nach demselben, in sinniger Weise hervortreten lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Literatur.

1. Thematisches Verzeichniss im Druck erschienener Compositionen von **Felix Mendelssohn-Bartholdy.** Neue vervollständigte Ausgabe. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. (12613.) 4°. 82 und 15 S. (1873.) Pr. $2^2/_3$ Thlr.

Die erste im Jahre 1846 erschienene Ausgabe dieses thematischen Kataloges (Verlagsnummer 6925. 4°. 83 S.) umfasste 1) Op. 1 bis 100, 2) die Compositionen ohne Angabe einer Opuszahl, 3) die Büsten, Medaillons, Portraits und sonstige Abbildungen, 4) ein systematisch geordnetes Verzeichniss von Felix Mendelssohn-Bartholdy's Werken, 5) Verzeichniss der zu Mendelssohn's Gesangwerken gehörigen Texte nach den Anfangsworten, 6) die Lieder und Gesänge nach den Titeln der Texte alphabetisch geordnet und endlich 7) Dedicationen der Werke Mendelssohn's. In der neuen Ausgabe ist die 1. Abtheilung um Op. 101 bis 118 (Nr. 30—47 der nachgelassenen Werke) vermehrt, die 2. Abtheilung um die Compositionen Scherzo für Pianoforte (H-moll), Zwei Clavierstücke in B-dur und G-moll, Seemann's Scheidelied, Nachtgesang und Stiftungsfeier (für vier Männerstimmen), Des Mädchens Klage, Kyrie Eleison für Doppelchor und Duo concert. von Mendelssohn und Moscheles. In diesen beiden Abtheilungen sind wir in der neuen Ausgabe bedeutenden Verbesserungen gegen die erste begegnet; so sind zunächst die Ueberschriften der Werke genauer angegeben, die Preise durchweg berichtigt, die Verfasser der Arrrangements überall so weit möglich genannt. Für den Handgebrauch wird daher der Katalog jetzt genügen, jedoch nicht für historische Zwecke. Da hätte man sich an Nottebohm's trefflichem Beethoven-Kataloge ein Muster zur Ausarbeitung nehmen sollen. Es fehlen z. B. in dem Mendelssohn's Verzeichnisse die Daten, wann die Werke componirt und herausgegeben worden sind, so weit dies von den einzelnen bekannt ist. Es hätte also das Verzeichniss von Julius Rietz, welches dem zweiten Bande der Mendelssohn'schen Briefe beigegeben ist, hierbei benutzt werden müssen. Auch wäre es sehr wünschenswerth gewesen, wenn die Ausgaben bibliographisch genauer aufgeführt worden wären. So ist Op. 17 ursprünglich bei Mechetti in Wien erschienen, ging dann in C. A. Spina's Verlag über; Simrock's Verlag war zur Zeit Mendelssohn's in Bonn; die Angabe müsste also demnach sein: Bonn (jetzt Berlin) bei N. Simrock. Wir hoffen, dass bei einer neuen Aus-

gabe die rühmliche Verlagshandlung den Katalog nach den angegebenen Richtungen hin in diesen beiden ersten Abtheilungen so vervollständigen wird, dass er auch den historischen Anforderungen alsdann vollkommen genügt. Sobald Mendelssohn's Werke von jedem Verleger gedruckt und verkauft werden dürfen, werden auch Die nicht ausbleiben, welche an den Werken dieses Componisten durch willkürliche Aenderungen herumpfuschen, und es wird dann eine Zeit kommen, wo man auf die Original-Ausgaben der Mendelssohn'schen Werke ebenso zurückgreifen muss wie jetzt auf die Haydn's Mozart's Beethoven's und sogar schon Schubert's, um die richtige Lesart festzustellen. Daher ist eine peinliche Genauigkeit und Vollständigkeit derartiger Hülfswerke durchaus nöthig. Zu Abtheilung 3 der früheren Ausgabe ist noch eine Aufzählung der Band-Ausgaben und der Bücher (Briefe, Biographien etc.) hinzugekommen. Eine vollständige Literatur über Mendelssohn, auch die grösseren Aufsätze über denselben berücksichtigend, wäre sehr dankenswerth gewesen. Die Bücher sind nur mangelhaft angegeben, nicht einmal die Jahrzahl des Erscheinens derselben ist beigefügt. Auch diese Abtheilung muss in einer nochmaligen Ausgabe verbessert werden. Der Verlagshandlung schuldet man übrigens für die Herausgabe solcher Verzeichnisse grossen Dank, der ihr hiermit erneut ausgesprochen sein soll.

2. Von derselben rühmlichen Verlagshandlung liegt uns der neue Katalog vor unter dem Titel:

Verzeichniss des Musikalien-Verlages von Breitkopf & Härtel in Leipzig. In alphabetischer Reihenfolge mit vorgeschickter systematischer Uebersicht. Vollständig bis Ende 1871 nebst Nachtrag bis Ende 1872. gr. 8°. LXXXVI, 438 S. Cart. Pr. 1 Thlr.

Nach einem Vorbericht, in welchem wir eine kurze Geschichte der Firma Breitkopf & Härtel sehr vermissen, folgt das systematische Verzeichniss mit vorangeschickter Eintheilung desselben, die leider die herkömmliche unhistorische ist, indem die Instrumentalmusik vor der Vocalmusik steht, während doch geschichtlich die Vocalmusik den ersten Rang einnimmt. Das systematische Verzeichniss reicht von S. XI—LXXXVI und zählt unter Abtheilung A. die Instrumentalmusik, unter B. die Vocalmusik, unter C. Anhang, die Sammlungen auf Subscription herausgegebener Werke; theoretische biographische und historische Werke über Musik, Textbücher und Portraits auf. Darauf beginnt das alphabetische Verzeichniss, das von S. 1 bis 412 reicht. S. 413 bis 422 nimmt der Verlagsbericht von 1872 in gleicher Anordnung ein, worauf eine Uebersicht der Beethoven-Ausgabe (S. 423—431), dann der Classiker in neuen eleganten und billigen Ausgaben und der Bach's Werke (Ausgabe der Bach-Gesellschaft) (S. 436—38) folgt.

Einen bibliographischen Werth hat leider das glänzend ausgestattete Verzeichniss nicht, da es die Titel der Werke nur kurz anführt ohne Angabe des Formates, des Umfanges, und vor allem vermissen wir genaue Andeutungen über die Zeit des Erscheinens der Werke. Zwar sind die Plattennummern vorgedruckt und man könnte mit Bestimmtheit das Jahr des Erscheinens ersehen, wenn die löbliche Firma daran gedacht hätte, im Vorberichte eine chronologische Uebersicht des Erscheinens der Verlagswerke mit blosser Angabe der Plattennummern derselben einzufügen. Da die verehrliche Verlagshandlung so viel Mühe und Kosten auf die Herstellung des splendid ausgestatteten Verzeichnisses verwandt, so wäre es ihr doch ein Leichtes gewesen, diese Mühe so weit auszudehnen, dass der Katalog ein unentbehrliches historisches Hülfsbuch geworden wäre, das auch bibliographischen Anforderungen genügt hätte. Gerade von genannter Verlagshandlung erwartete man es um so eher, als sie für die Ausbildung des Notenstichs und -Druckes, wie für die Verbreitung und Pflege der classischen Musik eine nicht unwesentliche Bedeutung erlangt hat.

Instructives für Clavier.

W. O. **Püschel, Elementar-Klavierschule.** [1]) Ein recht merkwürdiges Werkchen! Merkwürdig zunächst in seinen Vorreden, welche zeigen, dass der Verfasser sich für den allein Berufenen im Clavierunterrichte hält und welche nebenbei eine seltsame Ausdrucksweise zur Schau tragen. Ein Beispiel aus der Vorrede zur zweiten Auflage: »Von der Tonleiter. Sie ist für die »meisten Schüler eine Qual, ein Kreuz. — Ich beginne damit »ohne Noten etwa — je nachdem — nach der zwölften Kla»vierstunde. Manches Kind kann übrigens die Ton»leiter schon spielen.« Nachdem nun weiter auseinandergesetzt ist, dass der Verfasser, nachdem die Hände einzeln geübt haben, die Tonleiter zuerst mit beiden Händen in Gegenbewegung spielen lässt, fährt er so fort: »Gefällt etwa Eltern »und Schülern ein solcher Unterricht nicht: dann gebe der »Lehrer solchen Schülern gar keinen Unterricht. — Ich sage »hiermit allen Eltern, dass dieser Unterricht der »beste ist.« Im Vorworte zur dritten Auflage werden wir auf eine Gefahr aufmerksam gemacht, die bisher noch nie gewürdigt worden ist: »Wer bei Erlernung des Klavierspiels »schnell fortwill und Sprünge machen, bricht die Beine.« Dass gerade für diese Gliedmaassen die Hauptgefahr vorhanden sei, hat noch Niemand vor Herrn Püschel erkannt. Ueber seine Erfolge beim Unterrichte giebt er ausführlich Auskunft; z. B.: »Mit einem Mädchen, geboren im Juni 1854, begann ich den Unterricht 1864 den 5. April und beendete dies erste Heft mit Stunde 42 den 27. August 1864« etc. etc. Wie traurig für die Welt, wenn sie diese historischen Data nicht erfahren hätte! Der langen Rede kurzer Sinn ist, dass jenes Mädchen nach Verlauf von sieben Jahren anfing, Geschmack an Beethoven zu finden, und dass ihm Herr Püschel, wahrscheinlich, um diesen Geschmack nicht überhand nehmen zu lassen, nunmehr Thalberg's Moses-Phantasie gab. — Auf die Vorreden folgen Zeugnisse, natürlich sehr lobend, von musikalischen Autoritäten in Grünberg, Züllichau und Conradsdorf. Es wäre recht schön gewesen, wenn irgend eine wohlwollende Autorität den Verfasser auf das Drollige seiner Vorreden aufmerksam gemacht hätte. Statt vieler unnützen Reden hätte er eine etwas ausführlichere Anweisung über den Gebrauch seiner Schule geben sollen; das Wenige, was er sagt, reicht nicht hin. — Was nun die Schule selbst betrifft, so soll ihr eine gewisse Methodik, eine äusserst langsames stufenweises Fortschreiten nicht abgesprochen werden. Der Verfasser rechnet darauf, dass der Lehrer längere Zeit allen Uebungen des Schülers beiwohne, beziehendlich sie leite. Nachdem also die allerersten Uebungen im Anschlage mit einzelnen Fingern vorüber sind, begleitet der Lehrer alles Folgende mit einer hier gegebenen Secondo-Stimme. Ich halte dies, wenn es so regelmässig geschieht, nicht gerade für zweckmässig; es macht allerdings die Sache für den Schüler angenehmer, gewöhnt ihn aber auch leicht, den grösseren Theil seiner Aufmerksamkeit nicht seinen Fingern, sondern dem Accompagnement zuzuwenden. Ferner fällt es mir auf, dass die Uebungsstückchen von Nr. 1 bis 80 sich sämmtlich im Umfange von 5 Stufen bewegen, und dass bis zu diesem Punkte beide Hände in Octaven spielen. Ich meine, es müsse nach beiden Richtungen dem Schüler früher schon mehr zugemuthet werden. Mit Nr. 81 beginnen nun diejenigen Uebungen, bei welchen der Schüler nicht mehr beide Hände in Octaven und nun auch allein, ohne Accompag-

1) Elementar-Klavierschule von Julius Püschel, Lehrer und Musiklehrer in Grünberg. 3. Aufl. 1. Heft. Neustadt o. S., bei A. Pietsch. Pr. 1 Thlr. [Ohne Opus- und Verlagsnummer.] Folio. 58 S.

nement des Lehrers, spielt. Natürlich klingen diese Stückchen nun viel dünner als die, welche er früher mit dem Lehrer gespielt. Auch hier wird nun bis zu Nr. 127 der Umfang von 5 Stufen nicht überschritten. Der Umfang von 6 Stufen wird bis Nr. 152, d. h. im ganzen Hefte nicht überschritten. Man sieht aus Allem, der Verfasser denkt sich ganz kleine Kinder, und will für Alle, auch für die geringst Begabten, Stoff genug bieten. Wo ein so ausserordentlich langsames Vorschreiten nöthig ist, vielleicht aus Furcht vor dem erwähnten Beinbruche, kann man die Sammlung gut gebrauchen. Ich gebe gern zu, dass die kleinen Stückchen so gut gemacht sind, als das geringe Material zulässt, dass hin und wieder ganz artige Melodien vorkommen, dass die Masse der meist horrend trockenen Nummern 1 bis 80 oft mit hübschem Accompagnement versüsst ist, welches sich jedoch stets im Bereiche des Kindlichen hält, dass endlich die verschiedenen Formen des Rhythmus mit ganz entschieden methodischem Geschicke allmälig beigebracht sind. Dem gegenüber soll auf die curiosen Vorreden, auf den Titel »Rheinländler«, den manche Stückchen führen, auf die Orthographie »Eccosaise« und Aehnliches kein grosses Gewicht gelegt werden. Die Schule besteht ausser dem vorliegenden Hefte, welches den F-Schlüssel für den Schüler noch gar nicht enthält, aus drei weiteren, welche, wie der Verfasser versichert, jede andere Schule überflüssig machen. Ich will, insofern Schulen für Anfänger gemeint sind, daran nicht zweifeln: nur mache er sich von dem Gedanken los, als ob sein Weg der einzige sei, der zum Ziele führt.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Bonn.** Zur Abhaltung der projectirten Gedächtnissfeier zu Ehren Robert Schumann's sind die Tage des 17. bis 20. August festgesetzt. Am ersten Tage wird zur Vorfeier das »Requiem« von *Brahms* aufgeführt, die übrigen Tage sind Compositionen Schumann's gewidmet. Der zweite Tag bringt Paradies und Peri; der dritte die Ouvertüre zu Manfred, das Amoll-Concert für Pianoforte, einige Gesangpiècen, die Cdur-Symphonie Op. 61 und die dritte Abtheilung die Faust-Scenen. Am vierten Tage wird eine Kammermusik-Matinée abgehalten, in welcher das Streichquartett Op. 41 Nr. 3, Andante und Variationen für zwei Pianoforte Op. 46, das berühmte Quintett Op. 44, sowie verschiedene noch nicht festgestellte Liedervorträge zum Vortrag kommen. Als Festdirigenten werden Prof. Joachim und unser städtischer Musikdirector Herr v. Wasielewski fungiren; als Solisten Frau Clara Schumann, Frau Joachim, Herr Stockhausen und Herr A. Schulze aus Berlin. Mit anderen bedeutenden Solisten steht das Comité noch in Unterhandlungen. Das Streichquartett wird aus den Herren Joachim, L. Straus aus London, O. von Königslöw (von denen die beiden Letztgenannten auch als Vorgeiger in den Concerten wirken) und dem Concertmeister W. Müller aus Berlin gebildet. Orchester und Chor sollen, gerade wie beim Beethovenfeste, auf eine künstlerische wie numerisch gleich bedeutende Höhe gebracht werden. Man darf also bei dem pietätvollen Kunstunternehmen wiederum ein Zusammenwirken der orchestralen und vocalen Kräfte erwarten, wie es in ähnlicher Vollkommenheit selbst bei unseren grossen rheinischen Musikfesten nicht zu finden ist, und werden die musikalischen Kreise unserer engern und weiteren Heimath mit ihrer Theilnahme an jenen musikalischen Feiertagen gewiss nicht zurückhalten.

✻ **Düsseldorf.** Ueber die zum Besten der Stiftung einer Künstler-Wittwen-Kasse durch die Künstler-Liedertafel unter Mitwirkung des Gesang-Musik-Vereins, des städtischen Männer-Gesang-Vereins etc. veranstaltete dramatische Aufführung des »Paulus« mit freier Benutzung des gleichnamigen Oratoriums von Mendelssohn, über welche wir in Nr. 17 schon eine Notiz brachten, wird des Weiteren geschrieben: Zum Zwecke der Aufführung war im Verbindungssaale der städtischen Tonhalle eine Bühne hergerichtet worden, vor dieser Bühne war das Orchester (städtische Kapelle) placirt und vor diesem der Haupt-Chor, ein anderer Chor wirkte auf der Bühne. Aus der Partitur des Oratoriums hatte man verschiedene Nummern ausfallen lassen und dagegen andere versetzt, ferner viele Einlagen zugefügt, wahrscheinlich um den Lauf der Handlung nicht zu unterbrechen und zu beeinträchtigen. Die Aufführung enthielt sieben Abtheilungen; die erste mit dem einleitenden Choral vor und auf der Scene: Allein Gott in der Höh' sei Ehr', zeigt Stephanus trostbringend unter Armen und Hülflosen, während Paulus und die Schriftgelehrten das Volk auffordern, Stephanus wegen seiner Lästerworte vor den Hohen Rath zu führen; in der folgenden Abtheilung steht Stephanus als Angeklagter vor Hohenpriester und Schriftgelehrten, welche über seine Rede erstaunt und entrüstet, ihn binden und wegführen lassen, damit er gesteinigt werde; die dritte Abtheilung stellt das Begräbniss des Stephanus dar; die vierte, wie Paulus, auf der Reise nach Damaskus begriffen, geblendet wird und die Weisung erhält, in die Stadt zu gehen. In der fünften Abtheilung erkennt man Paulus in einem Garten zu Damaskus als zerknirschten, reuigen und blinden Menschen, der sich zum Herrn bekehrt und durch die Worte des hinzutretenden Ananias wieder sehend gemacht wird. In der sechsten Abtheilung tritt Paulus im Verein mit Barnabas als feuriger Redner auf und heilt einen Lahmen; die Heiden dieses Wunder anstaunend, glauben ihre Götter seien zur Erde herniedergestiegen. In dem nun folgenden Opfermarsch (Einlage) kommt das Volk, um seinen Göttern zu opfern, doch Paulus kehrt zurück, sieht zu seinem Entsetzen was das Volk beginnen will und sucht ihm begreiflich zu machen, dass der Gott im Himmel wohne, in Folge dessen aber Aufruhr im Volk, welches Paulus steinigen will. Die siebente Abtheilung zeigt, wie Paulus von der betrübten Christen-Gemeinde Abschied nimmt, in ein Schiff steigt und in demselben abfährt. Dies Ganze schliesst mit einem lebenden Bilde, darstellend: Christus in weissem Gewande auf Wolken stehend, Stephanus, Paulus und Andere knieend und nach ihm emporblickend. — Durch Chöre oder Recitative vor der Scene wurden die Abtheilungen eingeleitet, damit das Auditorium erfuhr, was sich inzwischen mit den handelnden Personen ereignet hatte und so auf das Kommende der Scene vorbereitet war. — Was nun die Ausstattung anbelangt, so war dieselbe prachtvoll, die Costüme historisch, die Decorationen meisterhaft, auch das Spiel, besonders von einigen Personen wahrheitsgetreu.

✻ **Edinburg.** [Musikfest. (Schluss aus Nr. 18.) Dritter Tag.] Das dritte und letzte Orchester-Concert (dessen Programm bereits in Nr. 12 mitgetheilt ist), fand am 15. Febr. statt und war ebenso anziehend wie seine beiden Vorgänger. Die Halle war in allen Theilen gefüllt. — Die Ouvertüre zu »Euryanthe« eröffnete das Concert und wurde trefflich ausgeführt. — Das Concert für Piano in D-moll von *Mozart* war eine sehr erfreuliche Gabe, da es, obwohl mit einer erstaunlichen Schnelligkeit geschrieben, nichtsdestoweniger eine seiner ausgeführtesten Compositionen ist. Es wurde durch Herrn Halle sehr gut wiedergegeben. — Von den *Schumann*'schen vier Symphonien ist bis jetzt noch keine in Edinburg aufgeführt worden. Nr. 1 in B-dur ist, wenn auch nicht die grösste und bedeutendste, so doch die am meisten ansprechende und geschätzte, weil man ihr beim ersten Hören leichter folgen kann. Der erste Satz ist reich an herrlichen Ideen und feinen Harmonien und kurz vor dem Schlusse ist eine schöne Steigerung mit einem lieblichen Satze, erst von den Streichinstrumenten gespielt, und dann mit vollerem Klange wiederholt mit Hülfe der Hörner. Das Ganze hatte etwa den Charakter einer Danksagungshymne. Nach der Aufmerksamkeit zu urtheilen, mit welcher das Publikum folgte, und dem Applause am Schlusse schien es, als ob eine grosse Menge der Zuhörer vollständig in die Schönheit des Werkes eingedrungen wäre. Die leidenschaftliche Melodie von Schumann's Larghetto und Scherzo schienen nicht so beim ersten Hören geschätzt zu werden, als es wohl der Fall gewesen wäre, wenn man sie mehr gekannt hätte. Aber das leichte scherzhafte Finale mit seiner Reminiscenz aus einem Mendelssohn'schen Quartett und der originellen Orchestration schien sehr genossen und geschätzt worden zu sein. — Die Ouvertüre zu »Rosamunde« ist ein klares und geniales Werk *Schubert's* und fand ausserordentlich warme Aufnahme. Das Scherzo der neunten Symphonie *Beethoven's* war für uns die entzückendste Nummer des ganzen Programms. Es wurde mit einer Vollendung gespielt, dass wir in Gedanken uns in die deutschen Musikfeste zurückversetzten. Es hat selbst das gemischte Publikum ausserordentlich begeistert. Die Sololeistungen des Hrn. Halle waren eine angenehme Abwechslung neben den orchestralen Leistungen. Er spielte Stücke von *Bach* (Sarabande aus der fünften engl. Suite, und Gavotte in G) und *Weber* (perpetuum mobile) und erntete grossen Beifall. Den Schluss des Tages bildete *Rossini's* Ouvertüre zur »Belagerung von Corinth«. — Die beiden Gesangssolisten trugen sehr vortheilhaft vor. Gounod's und Donizetti's Lieder passten für Fräul. Gaëtano's Stimme wundervoll. Mit der Ruhe und Leichtigkeit ihres Gesanges verbindet sie auch die Deutlichkeit der Aussprache. Herrn Castle's Vortrag der Arie aus *Haydn's* Schöpfung war geschmackvoll und treu; seine klare und wohlgebildete Stimme zeigte sich auch in dem Gesange von *Mariani*. — Das Musikfest zu Edinburg im Jahre 1873, welches durchaus sehr erfolgreich war, wird unter der Zahl der Musikfeste eine denkwürdige Stelle einnehmen. Wir können den Bericht nicht schliessen ohne besondere Anerkennung dessen, was Professor Oakeley zum Gelingen des Festes beigetragen hat. Er hat in unvergleichlich kurzer Zeit nach einem bedenklichen Unfall, wel-

eher ihn im vergangenen Jahre betroffen, das Arrangement des Festes mit Aufopferung grosser Mühe so getroffen, dass es vollständig erfolgreich war; er suchte jedes Werk in der Art darzustellen, wie es am verständlichsten für die Bewohner Edinburgs sei. Meister-Werke von Beethoven, Mozart, Haydn, Bach, Mendelssohn, Weber, Chopin, Schumann, Schubert und Rossini sind vorgetragen worden, und wir glauben nicht, dass eine ausgedehntere Wahl wünschenswerth gewesen wäre, namentlich wenn man erwägt, dass bei der Wahl Verschiedenheit Mannigfaltigkeit und Neuheit den Ausschlag gaben. Das Fest ist ein glänzendes Ereigniss in der musikalischen Geschichte Schottlands.

✱ **Stockholm.** Der königliche Vorschlag, zur Aufführung eines eigenen Hauses für die musikalische Academie 190,000 Rthlr. anzuweisen, wurde vom Reichstag ohne Einwendungen angenommen. — »Mignon« von *Thomas* fand im Opernhause eine glänzende Aufnahme.

✱ **Strassburg i. E.**, 3. Mai. Unser Conservatoriums-Orchester ermannte sich noch zuguterletzt und veranstaltete unter Leitung seines Directors Stockhausen im Saale der Réunion-des-arts zwei Concerte, in denen an Orchester-Sätzen zu Gehör gebracht wurden: Die Symphonien B-dur Op. 38 von *Schumann* und Op. 5 von *Gade*, sowie der erste Satz aus der zweiten Symphonie »Ocean« von *Rubinstein*, Serenade D-dur Op. 11 von *Brahms* und dritte Leonoren-Ouvertüre. Von den Werken lebender Componisten fand dasjenige Rubinstein's den meisten Anklang, während die Stimmung der Brahms'schen Serenade gegenüber ziemlich kühl blieb. Die Professoren Nast und Lotto wetteiferten im Vortrage besonders schwerer Compositionen für Violine; Ersterer spielte ein Concert-Allegro von *Bazzini*, Letzterer ein eigenes Concert (Nr. 2), welches bei einigen geistreichen Zügen jedoch an Sucht nach technischen Schwierigkeiten leidet. Johanna Schwartz aus Carlsruhe erfreute uns mit Liedern von *Schubert*, *Schumann* und *Brahms*, Frl. Failer reproducirte *Mendelssohn's* G moll-Clavier-Concert. — In einem von Prof. Isidor Lotto gegebenen Concert hörten wir: *Mendelssohn*: Ouvertüre zu Ruy-Blas, *Weber*: Concertstück (Frl. Failer), *Beethoven*: Scene und Arie »Ah perfido« (Frl. Wolff), *Viotti*: 17. Violinconcert, *Paganini*: Mouvement perpetuel, *Vieuxtemps*: Fantasia-appassionata, *Lotto*: Capriccio.

✱ **Wien.** Zum Besten des Pensionsfonds wurde am 7. April *Gluck's* »Orpheus« in der Form eines Oratoriums aufgeführt, eine eben so unglückliche Idee, wie die dramatisirte Aufführung des »Paulus« in Düsseldorf. Die Titelrolle wurde von Frau Gompertz-Bettelheim unter immensem Beifall gesungen. Frau Wilt sang die Eurydice und Frl. Dillner den Amor, auch sie erhielten für ihre Leistungen reichlichen Beifall. Den lebhaftesten Anklang fand besonders die Unterweltsscene.

✱ Herr v. Dommer hat auch in diesem Winter seine bekannten geistreichen Kritiken in dem »Hamb. Correspondenten« fortgesetzt, und bringen wir hier diejenigen, welche die beiden letzten Aufführungen des von C. Voigt in Hamburg so trefflich geleiteten »Cäcilienvereins« besprechen, zum Abdruck.

„Zweites Abonnement-Concert. Freitag, den 21. Februar. Gegeben wurde *Mendelssohn's* Oratorium Elias, die Solisten waren Frau Schramke-Falkner aus Cottbus, Fräul. L. Voss und Herr Rud. Otto aus Berlin, Herr Jul. Stockhausen; Orgel: Herr Degenhardt. Das Werk selbst geniesst gegenwärtig wohl nur noch bei einem kleineren Theile des Publikums seine ehemalige Beliebtheit; denn besonders nach der fortgeschrittenen Bekanntschaft mit Händel und Bach haben Mendelssohn's Oratorien und Kirchenmusiken von dem früher ihnen beigemessenen, wiewohl niemals unbestritten gewesenen Werthe thatsächlich das Meiste eingebüsst. Indessen ist der Elias auch in Hamburg so allgemein bekannt und in längeren oder kürzeren Zwischenräumen wiederholt worden, dass nur seine diesmalige Aufführung hier in Betracht zu ziehen bleibt. Diese aber nahm das Interesse auch derjenigen, die das Werk an sich nicht lieben, in hohem Grade in Anspruch. Denn sie zeigte in allen Theilen die bekannte Sorgfalt und Tüchtigkeit, welche die Productionen des Cäcilien-Vereins von jeher ausgezeichnet haben, und war durchweg zu loben, in vielen Punkten vortrefflich. Vor Allem erfreute eine gute Uebereinstimmung und ein hingebungsvolles Zusammenwirken aller betheiligten Kräfte, deshalb erschien das Werk im Grossen und Ganzen in sehr anerkennenswerther Abrundung, alle Partien griffen gut ineinander, die Wirkungen kamen je nach ihrer Art zur richtigen Geltung, während die durchgängige Zuverlässigkeit aller Ausübenden das behagliche Gefühl sorgloser Sicherheit im Zuhörer erweckte und erhielt. — Der Chor erledigte seine Aufgabe in löblicher Weise. Dass er dem Orchester gegenüber an einzelnen sehr stark instrumentirten Stellen nicht allemal mächtig genug war, ist doch weit weniger seine als Mendelssohn's Schuld, dessen Elias, neben seinen anderen Schwächen, auch an einer manchmal recht überladenen und mitunter schon mehr opern- als oratorienmässigen Instrumentirung leidet. Der erste Chor, zum Theil auch noch der zweite, blieben etwas matt und befangen, vom dritten an aber steigerten sich die Freiheit und Energie des Vortrages, er war und blieb von da an bis zum Ende des Werkes schwungvoll, frisch und von innen heraus belebt, und erhob sich oft zu grossen Wirkungen. Die Auffassung war, wie immer, von musikalisch richtigem Gefühle getragen, gesund und natürlich, verbunden mit guter Abstimmung der Farben und wohl durchdachter Vertheilung von Licht und Schatten. Man wird mit Vergnügen sich erinnern, wie schön und wirksam unter andern der ausgezeichnet gesungene Chorsatz »Der Herr ging vorüber«, im zweiten Theile, sich aufbaute; ferner der Schlusschor des ersten Theils, die Chöre der Baalspriester und des Volkes, »Wehe ihm, er muss sterben«, »Und der Prophet Elias brach hervor«, »Aber einer erwacht von Mitternacht« etc. Auch die rein technischen Vorzüge des Chores, die Klarheit und gute musikalische Gesangführung in allen Stimmen, Leichtigkeit in schnellen Bewegungen, waren dieselben wie sonst, und überhaupt reihte seine heutige Leistung im Oratoriengesange der im Belsazar zu Ende des vorigen Winters würdig sich an. — Auch auf gute, zum Theil ausgezeichnete Besetzung der Soli war, wie die oben angeführten Namen bestätigen, anerkennenswerthe Sorgfalt verwendet. Frau Falkner und Frl. Voss kennen wir bereits und die früher über sie geäusserten Meinungen bestätigten sich, doch zeigte ihr heutiger Vortrag manche Fortschritte, besonders nach Seiten des musikalischen Verständnisses ihrer Aufgaben. Wiewohl die gesangliche Bildung und Aussprache der Frau Falkner auch jetzt von einigen Mängeln noch nicht frei sind, so spricht ihre Stimme doch an durch echten klaren Sopranklang bei hinlänglicher Ausgiebigkeit; der Ausdruck aber, mit welchem Frau Falkner diesmal ihre Partie vortrug, befriedigte weit mehr als im vorigen Winter, indem er den Stempel wahrer und lebhaft angeregter Empfindung trug, weshalb man ihm mit Theilnahme folgte. Auch das Organ des Frl. Voss ist kräftig, metallreich und von schöner Klangfarbe, wenngleich sein Wohlklang auch jetzt noch beeinträchtigt wird durch früher schon näher bezeichnete Fehler in der Stimmbildung. Doch war ihre Rhythmik und Bemessung der Notenwerthe diesmal ruhiger und präciser; desgleichen scheint Frl. Voss in Bezug auf richtigen Gefühlsausdruck gewonnen zu haben, wenigstens war ihr heutiger Gesang frei von dem früher getadelten ungehörigen Aufwande an Vortrag, indem er in den richtigen Grenzen einfacher natürlicher Wärme und Innigkeit sich hielt, daher weit besser gefiel. Im Ganzen konnte man also mit den Leistungen beider Sängerinnen recht zufrieden sein. Auch Herr Otto bleibt immer schätzenswerth als verständiger und musikalisch gut durchgebildeter Sänger, der in allen seinen Partien sicher ist und keine so leicht verdirbt, worüber man die Mängel seiner Stimme zu vergessen gerne geneigt ist. Und Herrn Stockhausen wieder einmal in einer seiner Hauptrollen zu hören, gewährte natürlich grossen Genuss. Seine Stimme kämpfte zu Anfang des ersten wie auch des zweiten Theils gegen einige Indisposition, doch erfreulicherweise mit Erfolg, denn sie wurde alsbald freier und klarer und klang durchschnittlich recht gut; im Uebrigen gelten die gelegentlich seiner beiden eigenen Concerte gemachten Bemerkungen auch von seinem heutigen Gesange. Dass derselbe durch alle jene technischen und geistigen Vorzüge, welche Hrn. Stockhausen mit Recht stets nachgerühmt worden sind, ausgezeichnet war, braucht kaum ausdrücklich hervorgehoben zu werden; die höchst energische und stets treffende Declamation, der tief ergreifende aber nicht weniger maassvolle und künstlerisch verfeinerte Ausdruck, liessen im Hörer kaum in einzelnen Momenten die Vorstellung aufkommen, dass die Stimmmittel dieses vorzüglichen Sängers irgend welche Einbusse erlitten hätten. Was Herr Stockhausen bot, war kunstmässig in sich abgerundet, man braucht etwa nur an die Arien »Ist nicht des Herrn Wort«, »Es ist genug«, »O Herr, ich arbeite vergeblich«, sowie an seine durchgängig ausgezeichneten Recitative zurückzudenken. — Die mehrstimmigen Solostücke klangen recht schön, wiewohl das Doppelquartett an Unreinheiten litt. Desgleichen entwickelten sich die Scenen mit der Wittwe, den Baalspriestern, dem Knaben und nachher mit der Königin, sowie mit dem Chore »Der Herr ging vorüber« sehr fliessend und wirksam. Auch das Orchester begleitete recht befriedigend, schloss dem Gesange gut sich an, verschmolz auch mit dem Chore meist zu einem übereinstimmenden und abgerundeten Klangkörper, wobei die Orgel zu kräftiger Füllung und Erhöhung mancher Wirkungen vortheilhaft mit beitrug. — Ueberhaupt durchwehte das ganze Concert wiederum ein wohlthuender Geist künstlerischen Anstandes, und eine bessere Aufführung dürfte der Elias in Hamburg schwerlich jemals erlebt haben; wie auch unter allen in den letzten Jahren hier vorgekommenen Reproductionen von Oratorien und ähnlichen grossen Vocalwerken, die heutige und die des Belsazar im vorigen Winter als die bei weitem besten bezeichnet zu werden verdienen.“ (Die Kritik des dritten Concertes folgt in nächster Nummer.)

ANZEIGER.

[101] In meinem Verlag erschien soeben, zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen:

Technische Studien für jeden Clavierspieler

mit besonderer Berücksichtigung der Seminarien geordnet und mit Bemerkungen versehen von

Oscar Wermann,

Organist und Oberlehrer am Königl. Seminar zu Dresden.

Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Vorstehende Studien sind aus gründlicher Sachkenntniss und vieljähriger Erfahrung hervorgegangen und es wird bei deren richtiger und ausdauernder Anwendung beim Unterrichte ein entschiedener Erfolg nicht ausbleiben.

Für den Werth dieser Studien, welche durch ein empfehlendes Vorwort des Herrn Seminardirector Dr. Kockel eingeleitet sind, spricht namentlich deren sofortige Einführung am Königl. Seminar zu Dresden.

Dresden, im Mai 1873. ***Adolph Brauer.***

---

[102] In meinem Verlage ist soeben erschienen:

Beethoven's Studien.

Erster Band.

Beethoven's Unterricht

bei

J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.

Nach den Original-Manuscripten

dargestellt

von

Gustav Nottebohm.

(**30 Bogen hoch 4° mit vielen Notenbeispielen.**)

Preis 4 Thlr.

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

---

[103] Von **Dr. Th. Kullak**, Kön. Prof. und Director der Academie der Tonkünste in Berlin,

angelegentlichst empfohlen

Jackson's

Finger- und Handgelenk-Gymnastik

zur Ausbildung und Stärkung der Muskeln

für musikalische Zwecke

Preis 15 Sgr.

Verlag von A. H. Payne in Leipzig.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, auch direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, wogegen sofort Franco-Zusendung unter Kreuzband erfolgt. [370

---

[104] In meinem Verlag erschienen jetzt vollständig:

36 Lieder

von

Franz Schubert

eingerichtet für

Sopran, Alt, Tenor und Bass

von

G. W. Teschner.

Partitur und Stimmen. Heft 1—8 à 25 Ngr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft 1. Nr. 1. **Die liebe Farbe.** — Nr. 2. **Der Lindenbaum.** — Nr. 3. **Wanderers Nachtlied** Nr. 1. — Nr. 4. **Wanderers Nachtlied** Nr. 2. — Nr. 5. **Das Wirthshaus.**
Heft 2. Nr. 6. **Das Wandern.** — Nr. 7. **Des Müllers Blumen.** — Nr. 8. **Trost.** — Nr. 9. **Thränenregen.** — Nr. 10. **Klage.**
Heft 3. Nr. 11. **Haidenröslein.** — Nr. 12. **Mit dem grünen Lautenbande.** — Nr. 13. **Das Weinen.** — Nr. 14. **Grablied für die Mutter.** — Nr. 15. **Im Haine.**
Heft 4. Nr. 16. **Das Fischermädchen** (für Sopransolo und Chor). — Nr. 17. **Das Finden.** — Nr. 18. **Abendstern.** — Nr. 19. **Der Fischer.**
Heft 5. Nr. 20. **Frühlingsglaube.** — Nr. 21. **Ossians Lied nach dem Falle Nathos.** — Nr. 22. **An den Mond.** — Nr. 23. **Pax vobiscum.**
Heft 6. Nr. 24. **Der Müller und der Bach.** — Nr. 25. **Das Rosenband.** — Nr. 26. **Die Betende.** — Nr. 27. **Ins stille Land.**
Heft 7. Nr. 28. **An den Mond.** — Nr. 29. **Die Laube.** — Nr. 30. **Die Nacht.** — Nr. 31. **Am Grabe Anselmo's.** — Nr. 32. **Cora an die Sonne.**
Heft 8. Nr. 33. **Erstarrung.** — Nr. 34. **Das Sehnen.** — Nr. 35. **Wer kauft Liebesgötter?** — Nr. 36. **Abschied in das Stammbuch eines Freundes.**

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Leipzig.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung.
R. Linnemann.

---

[105] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ave Maria und Winzerchor

aus der unvollendeten Oper:

„Loreley"

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Für Pianoforte übertragen

von

Alfred Jaell.

Op. 139.

Preis 20 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 21. Mai 1873. **Nr. 21.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über »Modulation« (Fortsetzung). — Odyssens. Scenen aus der Odyssee, von Max Bruch (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Instructives für Clavier [Fortsetzung: Köhler, Exercicien in Läufen, Arpeggien und Verzierungen. Op. 203.]). — Vincenz Lachner. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Bibilographie). — Anzciger.

Untersuchungen über „Modulation".

Von Reinh. Succo.

(Fortsetzung.)

In der ersten dieser drei Epochen erscheint die Melodik Anfangs allerdings noch immer als das bei Weitem überwiegende Princip. Noch sind — bis Palestrina — die Gesetze der Symphonik nicht völlig erkannt, die Componisten tappen bei dem Gebrauche der symphonischen Intervallverbindungen noch mehr oder minder im Dunkel über die Natur derselben. Doch bald lichtet sich dieses Dunkel, und aus der innigen Durchdringung von Melodik und Symphonik geht als erste herrliche, reine Blüthe der lichte Tag des Palestrina'schen Zeitalters hervor, dessen Strahlen noch tief in die kommenden Jahrhunderte hineinleuchten. Noch allerdings herrscht in dieser Zeit, die durch die Namen eines Palestrina, Gabrieli, Lassus und Johannes Eccard bezeichnet wird, die Melodie, aber nicht mehr, indem sie gleichsam unwillig die ihr aufgezwungenen Schranken der Symphonik erträgt, stellenweis sogar zu durchbrechen versucht; sondern sie — die Melodik — erscheint hier als das gebende, bestimmende, Symphonik erscheint als das empfangende, von jener bestimmte Princip, und auf diesem einzig und allein richtigen Grunde erschliessen sich alle jene holden Blüthen der Schönheit, an denen die Palestrina'sche Zeit so reich ist.

Allmälig bereitet sich nun der Uebergang zur zweiten der oben erwähnten drei Epochen der Periode der Symphonik vor: immer kühner entfaltet in der nachpalestrinaschen Zeit die Symphonik ihre Schwingen. Nach und nach nehmen die Instrumente, die bisher geschwiegen, oder wenigstens nur ganz untergeordnet als Stützen des Gesanges gedient hatten, an dem symphonischen Reigen je länger, je mehr Theil. Eine neue glänzende Zeit erscheint in der Geschichte unserer Musik: die Namen eines Händel und Bach, Haydn und Mozart bezeichnen den Höhepunkt jener Wechselwirkung von Gesang und Instrument, und wenn auch die letzten Beiden der genannten Meister durch die grosse Zahl ihrer reinen Instrumentalwerke bereits den Uebergang in die folgende und letzte Epoche vorbereiten, so stehen sie doch in ihren (instrumentirten) Gesangswerken noch so sehr auf dem Boden ihrer unmittelbaren Vorgänger, dass sie ganz unzweifelhaft zu jener vorletzten Epoche gerechnet werden müssen.

Mit dem letztgeborenen der grossen Meister des vorigen Jahrhunderts, mit Beethoven, dagegen erscheint sowohl was die durch ihn zur völligen Herrschaft gelangte Instrumentalmusik, als was die in seiner Musik sich kundgebenden idealen Anschauungen anbetrifft, ein so neuer Geist, dass dieser Meister unbedenklich als der Schöpfer einer neuen Epoche, der dritten und letzten der oben erwähnten drei, wie überhaupt der letzten in unserer ganzen Musikgeschichte hingestellt werden darf. Diese Epoche, die sich durch das Ueberwiegen des Instruments gegen den Gesang charakterisirt, ist mit unserer heutigen Zeit noch nicht abgeschlossen.

Wie aber steht es denn in diesen letzten beiden Epochen mit dem Verhältniss zwischen Melodik und Symphonik?

Wenn Melodik in dem Nacheinander, Symphonik in dem Beieinander, d. i. dem gleichzeitigen Erklingen zweier (oder mehrerer) Töne wurzelt, so liegt es sofort auf der Hand, dass sehr wohl die Melodik ohne die Symphonik, nicht aber diese ohne jene bestehen kann, man müsste denn einen in alle Ewigkeit fortklingenden Accord (oder ein einzelnes symphonisch gebrauchtes Intervall) als Musik bezeichnen wollen.*) Denn wenn auch nur ein zweiter Accord, ein zweites Intervall auf jenes erste folgte, so hätten wir ja wiederum ein Nacheinander von Tönen, das den Begriff einer absoluten Symphonik aufhöbe. Wir sehen mithin, dass eine blosse Symphonik eine logische Unmöglichkeit, eine Absurdität ist. In der Melodik dagegen verkörpert sich das innigste Wesen der Musik, das ist: Rhythmus. Rhythmus birgt jeder einzelne Ton in sich, Rhythmus zeigt die Aufeinanderfolge der Töne. Wenn also hier schon Melodik als das stärkere, Symphonik als das

*) Wie weit die allerneueste »Schule« unserer Musik, die neudeutsche, wie sie sich zu nennen beliebt, auf der Bahn zur »absoluten Symphonik« bereits gekommen ist, das zeigt ein lehrreiches Beispiel aus einem der letzten Werke des Helden dieser Schule: Richard Wagner. In der Einleitung zum »Rheingold«, dem Vorspiel seiner Nibelungen-Trilogie, bringt Wagner einhundert und fünf und dreissig Takte lang nicht einen einzigen anderen als zum Esdur-Dreiklange gehörigen Ton. Das Tempo ist mässig bewegt und die Taktart $^6/_8$. Es fehlte blos noch, dass auch die rhythmische schaukelnde Bewegung, in welcher die drei Töne *es, g, b* mehr oder minder verdoppelt und vervielfacht einherziehen, auch wegfiele, und wir hätten den schönsten Anfang zum »in alle Ewigkeit fortklingenden Accorde«. Ich kann übrigens nicht umhin, bei Wagner anzuerkennen, dass er die Consequenzen der heutigen Musikrichtung mit einer Schärfe und einer Kühnheit zieht, vor der Viele, die es nicht Wort haben wollen, zu seiner Richtung hinzugezählt zu werden, einfach blos zurückbeben, wiewohl sie genau auf seinem Boden stehen.

schwächere Princip erscheint, so weist uns auf die Natur des gegenseitigen Verhältnisses zwischen beiden noch mehr die historische Thatsache hin: Symphonik ist aus der Melodik geboren.

Schon längst, in der ganzen Periode der reinen Melodik, kannte man den antiphonischen Gesang, d. i. diejenige Art des Vortrages, bei welchem ein (einstimmiger) Chor durch den anderen beantwortet, abgelöst wird. Ob dies nun immer in demselben Tone, oder was zwar nicht unwahrscheinlich, aber auch nicht im Mindesten erwiesen ist, dem Umfange der beantwortenden Stimme gemäss eine Quarte oder Quinte höher geschah, ist zunächst gleichgültig. Jedenfalls aber war man sich zur Genüge der aus solcher Beantwortung mit wechselnden Chören entstehenden Annehmlichkeit bewusst. Wenn nun — so offenbar lautete der Calcül jener Geburtszeiten der Symphonik, und die ganze folgende Zeit bestätigt es — bereits die blosse Ablösung der verschiedenen Melodien einen so angenehmen Eindruck hervorbringt, wie viel muss sich dieser Eindruck nicht steigern, wenn die Beantwortung noch vorher eintritt, ehe jene erste Stimme ihre Melodie ausgesungen? Allerdings gehört, wie es scheint, dieser Calcül nicht mehr jener allerfrühesten Zeit der Geburtsgeschichte unserer Symphonik an, wiewohl darüber noch nicht Alles völlig feststeht und es nicht unwahrscheinlich sein möchte, dass viel früher, als die vorhandenen Documente aufweisen, in dieser Beziehung Versuche gemacht worden sind.*) Vielmehr scheinen die ersten Versuche einer Mehrstimmigkeit einfach darin bestanden zu haben, dass man zu einer gegebenen Melodie eine andere nicht aus denselben Tönen bestehende zu setzen versuchte, wie Hucbald's *Organum* und Franco's von Coeln *Discantus* darthun. Auf alle Fälle aber erscheint die Symphonik als entstanden aus der Melodik: aus der Vereinigung gleichzeitig erklingender Melodien, sei es verschiedener Melodien zu der gleichen Zeit oder gleicher Melodien zu verschiedenen Zeiten.

Haben wir gesehen, dass Melodie der Symphonie das Leben gab, und dass Symphonie ohne Melodie der Tod aller Musik sein würde, so weist uns eine weitere Betrachtung noch genauer auf das zwischen beiden herrschende Verhältniss hin.

Denken wir uns umgekehrt die Melodik als entstanden aus der Symphonik: und warum sollten wir nicht? Setzen wir einfach passende Accorde zusammen, von denen, wenn wir genau sein wollen, ein jeder aus der gleichen Anzahl von Tönen besteht, erhalten wir da nicht auch Melodien, erhalten wir nicht wenigstens ein Nacheinander der Töne, die Wurzel aller Melodie? Sicherlich. Aber das Bestimmende für das Wesen dieser Melodien sind doch eben immer die Accorde, und wenn wir uns auch noch so sehr bemühen, solchen auf diese Weise erlangten Melodien den freien Schwung einzuhauchen, dessen die freigeschaffenen so fähig sind, so würde doch nur zu leicht die unfreie Geburt als bleibendes Merkmal auf ihnen lasten. Auf jener Seite aber liegt das Leben, auf dieser der Tod. Lassen wir alle Symphonik fahren und behalten allein die Melodie, so kehren wir nur zu jenem Urquell zurück, von dem alle Musik ausgegangen, und der alle Bedingungen enthält, aus denen sich der Reichthum unserer Musik entwickelt hat. Gehen wir dagegen nur noch einen Schritt auf der anderen Bahn weiter, räumen wir den accordlichen Bedingungen auch nur ein Weniges mehr ein, so gerathen wir auf die Bahn des Todes. Zunächst ergiebt sich als natürliches Resultat eine Zusammenhangslosigkeit in dem Nacheinander der Töne, welches in dem höheren Sinne des Wortes Melodie zu nennen Jeder anstehen würde. Wenn wir so Melodie in dem sinnvollen Verstande, durch den sie für den Menschengeist erst zur wirklichen Bedeutung emporsteigt, aufgeben, so geben wir sie ihrem innersten Wesen nach in der That völlig auf, und es bleibt nur ihr nackter ganz bedeutungsloser Begriff als blosses Nacheinander von Tönen übrig, den auch noch aufzugeben und damit in den wirklichen Tod der Musik zu verfallen uns nur noch die baare Unmöglichkeit — denn wer vermöchte einen blossen ohne Ablösung fortklingenden Accord zu ertragen — hindern würde.

Die Grenzen also für beide Begriffe: Melodik und Symphonik sind uns genau genug gezogen: Melodik ist das die Symphonik durchaus beherrschende Princip, und alle Bedingungen der letzteren haben sich, wenn nöthig, weit eher unter die der ersteren, als diese unter jene unterzuordnen.

Unsere heutige Epoche nun zeigt uns, dass wenn wir auch noch nicht wirklich auf dieser abschüssigen Bahn wandeln, deren Ende das Aufhören jeglicher Musik sein würde, wir doch derselben bereits sehr nahe gekommen sind, und die Spuren von dieser Richtung sind bereits in der vorletzten der genannten beiden letzten Epochen unserer Musikgeschichte nachzuweisen. Nicht als ob die Meister, deren Namen diesen Epochen vorangestellt sind, in ihren Meisterwerken bereits jene verderbliche Richtung eingeschlagen hätten. Noch bewahrt sie davor ausser ihrem Genie eine allerdings bereits mehr und mehr im Schwinden begriffene Tradition jener lebensvollen Anschauungen, von denen die voraufgehende Epoche erfüllt ist; noch hallen, wenigstens zu Anfang derselben, die Dome und Kathedralen von jenen Musterbildern classischer Schönheit wieder, an denen das leicht begreifende Ohr jener grossen Männer in jugendlicher Begeisterung den Zauber des Wohlklanges und der Klarheit fassen und nachempfinden lernte; noch herrscht, wenn auch freilich nicht mehr ganz uneingeschränkt, so doch unverkannt in ihrer weitaus überwiegenden Wichtigkeit eine Lehre, welche alle jene lebenskräftigen Anschauungen in sich vereinigt. Selbst wenn sich in den Compositionen jener Meister das symphonische Princip stellenweis mehr in den Vordergrund drängt, erscheint es nicht allein durch vielfache andere dabei in Frage kommende Umstände gerechtfertigt, sondern es lassen auch da, wo solche Rechtfertigung nicht vorhanden, die unendlichen Vorzüge in hundert und tausend anderen Beziehungen jenen Mangel, wo er sich wirklich zeigt, nur als solchen erscheinen, wie er jedem, auch dem köstlichsten Erzeugniss eines sterblichen Menschen, als eines unvollkommenen Wesens, immer anhaften wird. In dieser Hinsicht steht selbst der letzte der genannten grossen Meister, Beethoven, den ich als den Schöpfer einer neuen Epoche bezeichnete, in der ersten Periode seines Lebens noch beinahe ganz, in der letzten wenigstens zum Theil auf dem Boden seiner grossen Vorgänger, und wenn er in der bezeichneten Richtung bereits ziemlich weit vorgedrungen, so dürfen wir nicht vergessen, dass seiner Jugendzeit andere Vorbilder leuchteten als seinen Vorgängern, dass jene grosse Tradition aus der Lehre schon so völlig entschwunden war, dass kaum eine Spur derselben zu erkennen sein möchte. Und gerade in dieser letzten wichtigsten Beziehung sollte die Lehre eines Albrechtsberger, — ein elendes Machwerk, wenn man sie mit jener grossen Lehre, von der ich vorher gesprochen, vergleicht — dem lernbegierigen Schüler Alles ersetzen, was die alte Lehre ent-

*) S. H. Bellermann: Ueber die Entwicklung der mehrstimmigen Musik. Vortrag, gehalten im Saale der Singakademie zu Berlin im wissenschaftlichen Verein. Berlin 1867. S. 33.

hielt. Wahrlich, es ist zu verwundern, dass unter solchen Umständen Beethoven noch alle jene Verirrungen vermied, die wir bereits bei einem Manne von so bedeutendem Genie wie Robert Schumann beklagen müssen. Nicht also auf dem Gebiete der Composition, wenigstens was die genannten grossen Meister der vorletzten Epoche, und zum grössesten Theile auch noch Beethoven anbetrifft, tritt jene Richtung der Kunst nach der gekennzeichneten falschen, weil überwiegend symphonischen Seite hin merklich zu Tage, wohl aber auf dem Gebiete der Lehre.

(Fortsetzung folgt.)

Odysseus.

Scenen aus der Odyssee.

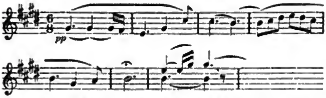
Dichtung von Wilh. Paul Graff.

Für Chor, Solostimmen und Orchester von **Max Bruch.** Op. 41.

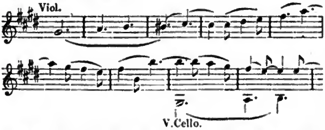
Berlin, N. Simrock. Partitur 18 Thlr. Clavierauszug 7½ Thlr.

(Fortsetzung.)

Wir wenden uns der musikalischen Behandlung zu. Das Werk beginnt mit einer Instrumentaleinleitung, einem langsamen Satze in E-dur im 6/4-Takt, welcher in seinen weit ausklingenden Motiven und seinen schwelgenden Harmonien eine tiefe sehnsüchtige Stimmung, die sich gleichsam in träumender Betrachtung einem verlorenen, reineren Sein zuwendet, auszudrücken scheint. Ganz leise, wie eine zuerst unbewusst im Innern erwachende Regung, kündigt sich dieselbe in einem Gange der Violinen an:

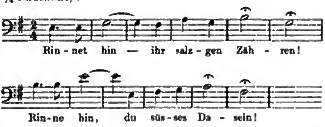


Leise Accordgänge der Blasinstrumente antworten; dann erhebt sich eine lang sich dehnende, verlangend aufstrebende Melodie von innigstem Ausdrucke und in ihrer Begleitung von anmuthigstem Wohllaute:



die dann contrapunktisch begleitet in den tieferen Instrumenten wiederkehrt, und in ihren Fortsetzungen einen allmälig an Kraft und rhythmischem Leben sich steigernden Charakter annimmt bis zu einem Abschlusse auf H-dur, in welcher Tonart, bei etwas ritardirender Bewegung, gefüllte Harmoniengänge von berauschender Klangwirkung einsetzen: Hoffnung, Erwartung der Erfüllung scheint den Sinn ganz gefangen zu nehmen. Zu Harfenklängen setzt ein Nebenthema von kürzerem Umfange, doch ähnlichem Ausdrucke ein, nach dessen Durchführung die Anfangsmelodie zu lebhafter Sechszehntelbegleitung wiederkehrt. Nachdem dasselbe ausgeklungen, auch das zweite Motiv noch einmal aufgetreten, schliesst das Stück ebenso still und leise, wie es begonnen: an Wohllaut, Anmuth der Erfindung, meisterhafter Führung der Stimmen, Einfachheit und Wahrheit des Ausdruckes höchst bedeutsam, und eine reizende Vorbereitung des Gemüthes zur Aufnahme der bevorstehenden Eindrücke.

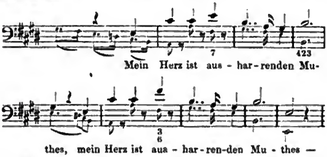
Die Dichtung führt uns in der ersten Scene auf die Insel der Kalypso.*) Nymphen, an Hermes sich wendend, besingen die Reize ihrer Insel in einem lebhaften, heiteren Chore, zuerst eine Stimme, dann dreistimmig in hübscher polyphoner Ausführung; kurze Motive, zuerst von den Blasinstrumenten angegeben, liegen demselben zu Grunde, umspielt von Läufen und Trillern der Bläser, pizzicati und hin und wieder getragenen Gängen der Saiteninstrumente; alles trifft zusammen, um in uns die Vorstellung des duftenden, anmuthigen Eilands und der ewigen Heiterkeit seiner Bewohner recht lebendig zu machen. Plötzlich lässt uns ein unerwarteter Uebergang, der zu Mollaccorden im Orchester führt, aus unserem Behagen erwachen, und in recitirender Weise (unisono), zu lang gehaltenen Harmonien der Blasinstrumente, zeigt der Chor mit Worten aus dem fünften Buche der Odyssee, welchem überhaupt die Anregung zu dieser Scene entnommen ist, auf den am Gestade trauernden, heimwehkranken Odysseus hin. Wir werden zu ihm selbst hingeführt und hören seine Klage: »Rinnet hin, ihr salz'gen Zähren, rinne hin du süsses Dasein! jedem dünkt die traute Heimath doch das lieblichste auf Erden«. In tief-ernsten Tönen (Bariton), einer gehaltenen und doch vom tiefsten Schmerze, wie ihn der vielerfahrene Held in sich fühlt, durchdrungenen Weise, die im weiteren Verlaufe, wo ihn der Gedanke an Ithaka und Penelope erfüllt, zu einer bewegteren Sehnsucht übergeht, entwickelt sich dieser Klaggesang unter Anwendung ganz einfacher Mittel (E-moll 2/4 Andantino):



Die Begleitung bilden hier anfangs nur Streichinstrumente; der Eindruck ist ein deutlicher; von dem duftigen, glänzenden Scheine werden wir zu der Wirklichkeit tiefen menschlichen Gefühles hinübergeführt. In der Melodienbildung tritt das grosse Geschick ebenmässiger rhythmischer Gliederung hervor; durch das Versmaass veranlasst, welchem er hier wie an vielen späteren Stellen einen ganz wesentlichen Einfluss auf die melodische Gestaltung einräumt, muss der Componist mehrfach Rhythmen von 5 Takten bilden, die aber gerade den Eindruck des Gehaltenen, Ernsten nur erhöhen; der wahre Künstler wird ja durch solche äussere Fesseln nie gehemmt, sondern entnimmt ihnen gerade neue Momente künstlerischer Wirkung. Erst bei der bewegteren Stimmung kommen auch die viertaktigen Rhythmen wieder, die tiefste Empfindung spricht sich in der einfachen Weise höchst wirksam aus. Da erhebt sich eine kurze, marschartige Figur: Hermes tritt auf und verkündet ihm in recitativischer Weise (Tenor), die im Verlaufe in festere melodische Form übergeht, seine Befreiung. Die Weise selbst und die marschartige Begleitung, von Pizzicato-Accorden des Quartetts unterbrochen, charakterisirt in festlicher Weise den gottgesandten Herold. Schon ehe er endet, regt sich im Orchester ein neu pulsirendes Leben, getragen von einer leise in den Bässen auftretenden Figur:

*) »Odysseus auf der Insel der Kalypso« lautet die Ueberschrift.

weiche den folgenden Satz beherrscht; Odysseus knüpft an das letzte Motiv des Hermes an, in einem mächtig wirkenden Accordwechsel bricht seine Freude plötzlich durch und spricht sich nun in einer ihn ganz erfüllenden und dennoch würde- und maassvollen Weise aus. Dank gegen die Götter, und die Aeusserung des Muthes, mit welchem er allen noch drohenden Gefahren kühn zu widerstehen hofft, bilden den Inhalt dieses Stückes (nach Homer's Odyssee V. 221), dessen Schluss namentlich, in kräftigen Einsätzen die lebhafte Bewegung abschliessend:



durch den Ausdruck der Entschlossenheit und des Muthes den Zuhörer unwillkürlich mit sich fortreisst.

Odysseus ist abgesegelt; die zweite Scene führt uns sogleich in die Unterwelt, wo er den Seher Teiresias befragen will. Wir bemerken hier, dass musikalische Gründe den Dichter wohl bewegen durften, den Stoff mit einer gewissen Freiheit zu behandeln; bei Homer erlebt bekanntlich Odysseus, nachdem er Kalypso verlassen, nur noch die Gefahr des Seesturmes. Zu gehaltenen, dunkelgefärbten Accorden der Blasinstrumente (B-moll $^3/_4$, *Andante molto sostenuto*) lassen die Streichinstrumente zuerst noch die Bewegung und das treibende Motiv der vorigen Scene erklingen, welches aber allmälig verklingt und ruhiger wird, während der Chor der Gefährten uns in kurzen Perioden, einfach erzählend, doch immer thematisch festgeformt, mit dem düsteren Boden bekannt macht, auf welchem wir uns nunmehr bewegen werden. Die einzelnen Worte steigern oder dämpfen die Lebhaftigkeit des hier noch nicht polyphon behandelten Chores; die Begleitung giebt das Colorit zur Scene. Aus den Anklängen an das Motiv des früheren Satzes entwickelt sich ein neues, die gegenwärtige Scene charakteristisch begleitendes Thema in den Bässen:

welches zu den unheimlichen Tremolos der Geigen und in den darin sich schliessenden, abwärts steigenden Sechszehntelfiguren die Erwähnung der beiden Ströme der Unterwelt charakteristisch begleitet. Ein unerwarteter und überraschender Uebergang nach D-moll folgt; dann erklingen ernst, gewichtig und feierlich die Rufe des Odysseus, welcher die Schatten des Teiresias und seiner Mutter beschwört; feierliche Accorde der Hörner und Posaunen begleiten seine Worte. Bei der Behandlung dieser Worte, wie in den meisten ähnlichen Fällen im weiteren Verlaufe des Werkes bedient sich der Componist jener dramatisch-declamatorischen Weise, welche zwischen dem Recitativ und dem Arioso die Mitte hält und die er bereits in früheren Werken vielfach angewendet hat. Dabei ist aber zu bemerken, dass für ihn immer das musikalische Moment das maassgebende bleibt, was in der sicheren rhythmischen und thematischen Gestaltung und in der formellen Abrundung der wenn auch nur kurzen Sätze erkennbar ist. Allerdings soll das bedeutsame Wort immer deutlich und auch in rhythmischer Bestimmtheit hervortreten; aber die Erfassung der Gesammtstimmung ist jederzeit das gestaltende Princip, so dass uns nirgendwo jene Unruhe beherrscht, wie sie von der Wirkung der Zukunftsoper unzertrennlich ist. Sowohl vor allzu ausschliesslicher Herrschaft des einzelnen Wortes wie vor Zersplitterung in einzelne Effecte ist der Componist durch seinen richtigen Takt bewahrt.

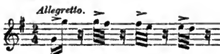
(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Clavier.

(Fortsetzung.)

Köhler, Exercicien in Läufen, Arpeggien und Verzierungen. Op. 203, 2 Hefte.[2] Der fleissige Pädagoge hat hier abermals eine Sammlung von Uebungsstoff gegeben, der Niemand absprechen kann, dass sie ihren Zweck erfüllt. Das erste Heft, dessen 10 Nummern sämmtlich eine Seite gross sind — mit Ausnahme der doppelt so grossen letzten — enthält Tonleitergänge, allerlei Figuren von je drei oder vier Noten, chromatische Gänge und gebrochene Accorde. Gerade so, wie sie hier behandelt sind, mögen sie wohl in den bisherigen Etüden noch nicht vorkommen und sind insofern immerhin eine Bereicherung der Etüdenliteratur; aber ich muss gestehen, dass ich eine Nothwendigkeit nicht einsehe, immer und immer noch neue Etüden zu schreiben, welche nur der Technik dienen. Es möchte der Claviercomposition zu grösserem Gedeihen sein, wenn ein Jahrzehnt hindurch gar keine Etüden mehr geschrieben würden. Von Kunstwerth ist hier gar keine Rede. Bedeutend grösseres Interesse erweckt das zweite Heft, Nr. 11 bis incl. 18 enthaltend. Die Nr. 11 bringt den Dominantseptimenaccord in verschiedenen Stellungen, erst in einfachem Anschlage, dann gebrochen, in den verwandten Tonarten modulirend; Nr. 12 durchläuft denselben Tonartenkreis, stellt aber den VII^7 an die Stelle des V^7; Nr. 13 behandelt wieder den V^7 und Nr. 14 wieder den VII^7, aber nun in anderer Stellung und anderer Art der Brechung; dadurch erhalten die 4 Nummern etwas Variationenhaftes und bieten mehr als blos technischen Nutzen. Die vier letzten Nummern enthalten Uebungen für Vorschläge, Pralltriller, Doppelschlag, Triller und Trillerkette und dürften wohl am wenigsten durch andere zu ersetzen sein, wenn man dieselben nicht mühsam in wer weiss wie vielen Heften zusammen suchen will. Ich möchte wünschen, der Verfasser könnte diesen vier Nummern noch etwa vier ähnliche beifügen, dieselben dann zu einem Hefte vereinigen, welches ich als eine wirkliche Bereicherung des instructiven Materials begrüssen würde. Ueber die Auffassung der Verzierungen, ihrer Namen und Zeichen lässt sich übrigens mit dem Verfasser rechten. So will er z. B. den Werth des kurzen Vorschlages von der vorhergehenden Note abgezogen haben, was meines Wissens der Anschauung und Praxis unserer Classiker widerspricht; *) dagegen nennt er hier:

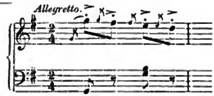


---

2) Exercicien in Läufen, Arpeggien und Verzierungen für den Clavierunterricht von Louis Köhler. Op. 203. Heft I. 17½ Ngr. Heft II. 15 Ngr. Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann). (4214. 4215.) Folio. 14 und 12 S.

*) Der Verfasser sagt zwar nicht, dass er es so meint; er bezeichnet aber die betreffende Stelle so:

die mit ≻ bezeichneten Noten »lange Vorschläge«, wobei das Adjectiv wenigstens in sehr uneigentlichem Sinne gebraucht ist. Doch kann nirgends — vielleicht mit Ausnahme des in der Anmerkung Erwähnten — Zweifel über die Meinung des Autors sein, da er sich stets der Noten zur Verdeutlichung bedient. Auf eine Kleinigkeit, aber eine recht unangenehme, will ich zum Schlusse noch hinweisen, um die Nothwendigkeit zu zeigen, dass man Alles, was man drucken lässt, vorher noch etliche Mal überlesen soll. Da die erste Etüde in C-dur steht und weder ♯ noch ♭ enthält, ist sie sehr leicht in Ces und Cis zu lesen, natürlich aber merklich schwerer zu spielen. Der Verfasser verlangt nun diese Uebung mit folgenden Worten: »Die Etuden Nr. 1. und 2. sind späterhin auch mit sechs Be »Vorzeichnung (Be, Es, As, Des, Ges, Ces) zu denken und in »Ces-dur zu üben; sodann auch mit sieben Kreuzen in »Cis-dur.« Also mit sechs Be in Ces-dur! —



und das verlangte Accentuiren der grossgedruckten Note scheint mir hier unmöglich, wenn sie nicht mit dem Basse zusammentrifft. Thut sie dies nicht, so entsteht die oben in Noten ausgeschriebene Weise. Die hier gemeinte hätten unsere Classiker wohl so geschrieben:

Freilich eine etwas langweilige Schreiberei; wenn Herr Köhler den ersten Takt so und die folgenden in seiner abgekürzten Weise geschrieben hätte, so wäre Nichts einzuwenden.

(Fortsetzung folgt.)

Vincenz Lachner.*)

H. Mannheim, 15. April. Wenige Tage erst sind es her, seit die Nachricht von einem in München zu Ehren des 70. Geburtstages (3. April) Franz Lachner's gefeierten herzlichen Feste durch die Blätter ging. Nur eine Woche früher (27. März) fand ein nicht minder ehrenvolles und erhebendes, von den Verehrern des aus seiner ruhmreichen Amtsthätigkeit scheidenden seitherigen Hofkapellmeisters Vincenz Lachner in Mannheim veranstaltetes Fest statt. Die Klagen über das Scheiden des älteren Bruders aus einer unvergessenen Wirksamkeit sind allmälig verstummt; aber Jahre vergingen, ehe für ihn ein entsprechender Ersatz gefunden war. Heute vermag endlich in München eine kürzlich an seine Stelle getretene junge und würdige Kraft zu trösten. Anders aber ist es hier, wo Vincenz Lachner kaum nothdürftig ersetzt werden konnte, völlig vielleicht nie ersetzt werden wird. Uns ist der Verlust noch zu neu, als dass wir uns schon darüber beruhigen könnten. Wir finden uns noch allzu sehr von Bedauern erfüllt über die Umstände, die einen solchen Mann veranlassen konnten, den Dirigentenstab vorzeitig aus der Hand zu legen; wir haben über sein Scheiden aus unserer Stadt nur Worte der Klage. Aber wie in der Politik und im socialen Leben, giebt es eben auch in der Kunst sturmreiche revolutionäre Perioden. Um uns her vollzieht sich ein Gährungsprocess, wie er im Bereich der musikalischen Kunst selten in solcher Bedeutung vorgekommen ist. Die Freunde derselben scheiden sich heut in zwei grosse Heerlager, und kaum ist es abzusehen, ob die der classischen Richtung oder die der Zukunftsmusik als endliche Sieger aus dem begonnenen, mit grosser Leidenschaft geführten Kampfe hervorgehen werden. (?) Wohl stehen die ernsten denkenden Kunstfreunde, und diese bilden doch noch die Mehrzahl, auf Seiten der Classiker; aber sie verhalten sich schweigend, als schienen sie des Kampfes müde zu sein. Die Stürmer, Dränger und Schreier, täglich grösseren Terrorismus übend, täglich unter der Zahl gedankenloser und abgenutzter Hörer weiteren Anhang gewinnend, heben die rothe Fahne der Zukunftsmusik immer höher, und unter diesem Zeichen hat bekanntlich die Plebs in Masse sich immer gesammelt, unter ihm stets mit Vorliebe gefochten.

*) Aus der Beilage zu Nr. 110 der Augsb. Allgem. Ztg.

Vornehmlich haben es die Kämpfer für die neue Richtung darauf abgesehen, einflussreiche Kapellmeisterstellen durch ihre Anhänger zu besetzen, ältere, verdiente Männer aus ihrem Wirkungskreise zu verdrängen. Die in musikalischen Dingen ganz indifferente, feile und freche kleine Tagespresse unterstützt sie in ihrem Beginnen trefflich, und ihre Hülfstruppen aus den blasirten höchsten Kreisen der Gesellschaft, die sich hier eng mit der Revolution verbunden hat, fördern mächtig ihre Plane. Sehen wir uns heut alle hervorragenden Kapellmeisterposten an, wir werden sie entweder mit erklärten Anhängern der Zukunftsmusik oder doch mit solchen Männern besetzt finden, die ohne Willen und Plan, nur ihrer Pflicht genügend, mit ihren Collegen durch Dick und Dünn gehen. Um die älteren Herren zu verdrängen, scheut man vor keinem Mittel zurück. Und so ist es denn auch gelungen, unsern Vincenz Lachner aus der Stadt und von einem Institut zu vertreiben, dem er trotz wiederholter ehrenvoller Berufungen an Kapellen ersten Ranges Jahrzehnte hindurch treu geblieben war. Wir wollen hier nicht näher darauf eingehen, wie diese fatale Geschichte sich entwickelt hat. Schien es ja doch, als hätten einige unserer Hetzblätter Monate hindurch nichts Anderes zu thun als nur mit Lachner, der allen schmutzigen Angriffen stoisches Schweigen entgegensetzte, sich zu beschäftigen. Aber wir können es uns nicht versagen darauf hinzuweisen, was dieser Künstler, gleich ausgezeichnet als Dirigent, Lehrer und wissenschaftlich gebildeter Musiker und Tonsetzer, hier gethan, wie er unser Kunstleben gehoben, gepflegt, zu schönstem und reichstem Gedeihen entwickelt hat; 37 Jahre lang hat er dem Mannheimer musikalischen Institut aufs ehrenvollste vorgestanden. Unsere Oper, Werke aller Perioden, Zeiten und Richtungen in gleicher Trefflichkeit bringend, war vorzüglich, unser Orchester, wenn auch nicht besonders stark besetzt, erschien, was Feuer, Vortrag, Stimmung anbelangt, unübertrefflich; aus den oft mittelmässigen Kräften unserer Bühne wusste Lachner durch Energie, Unterweisung und unermüdlichen Fleiss ein Ensemble zu gewinnen, das musterhaft zu nennen war. Sein Name wird rühmend genannt werden wie der Dalberg's, Iffland's und anderer um unsere Bühne hochverdienter Männer, so lange Mannheim ein Theater besitzen wird. Besser und in zahlreicheren Aufführungen als anderswo hörten wir hier auch die Opern Wagner's. Für die kaum ausreichenden Kräfte unseres Theaters hatte sie Lachner bewundernswürdig eingerichtet. Leider hatte er auch die wohlthätigen Kürzungen, die in Berlin, Dresden, Wien und anderen Orten eingeführt waren, herübergenommen. Dies genügte, ihn in den Augen unserer Wagner-Fanatiker als Feind und Hasser ihres Idols erscheinen zu lassen, und endlich in seiner Stellung ihm die fatalsten Schwierigkeiten zu bereiten; und als nun sogar der Prophet der Kunst der Zukunft unserer Stadt in Person die hohe Ehre erwies, zum Besten des Bayreuther Unternehmens ein Concert hier zu dirigiren, und bei dieser Gelegenheit die Schale seines Zorns über den ohnedies schon Geächteten auch noch ergoss, da kannten die auf ihn gerichteten Angriffe kein Maass und keine Grenzen mehr. Da legte der rüstige, zu kräftigster Wirksamkeit noch befähigte Meister den so lange mit Ehre geführten Taktstab freiwillig nieder. Er verschmähte es sogar sich einer letzten öffentlichen Ovation auszusetzen. Als er zum letztenmal eine Oper dirigirte, ahnte das Publikum nicht, dass es ihn nie mehr an seinem gewohnten Platze sehen würde. Fast wäre er still und ohne Sang und Klang von uns geschieden. Aber ihm, der alle lauten Abschiedsfeierlichkeiten zurückgewiesen hatte, bereiteten seine Freunde dafür ein um so herzlicheres Lebewohl. Die angesehensten Männer der Stadt veranstalteten ihm ein ebenso glänzendes als frohes, durch Reden, Toaste und Gesänge reich belebtes Fest in den Räumen des Casino's; da ward gar manches treue und warme Wort gewechselt, und laute Anerkennung und gerührter Dank boten sich die Hand. Auch an äusseren sichtbaren Zeichen der Theilnahme fehlte es unserm theuren Meister nicht. Vom Hoftheatercomité erhielt der Scheidende einen kostbaren Brillantring, von den Festgebern einen prachtvollen Flügel. Noch einmal ergriff Lachner an diesem Abend den so oft von ihm geschwungenen Zauberstab, um ein dem Bankett vorausgehendes Concert zu dirigiren, dessen Programm nur aus seinen Compositionen gebildet war, und das, von vorzüglichen Kräften bewundernswürdig und mit Enthusiasmus ausgeführt, tiefen und unvergesslichen Eindruck in allen Hörern zurückliess.

Nicht ohne Bitterkeit und Verstimmung wird Lachner unsere Stadt verlassen. Wie wäre dies auch nach der ihm gewordenen schmählichen Unbill anders denkbar? Aber möge die Erinnerung an das schöne ihm zu Ehren gegebene Abschiedsfest, an die Liebe und Verehrung, die ihn allseitig in die Ferne geleitet, an das unsterblich Schöne und Gute, das er hier geschaffen, an die reiche Wirksamkeit, auf die er zurückblicken kann, seinen gerechten Groll abschwächen und das Gedächtniss an die unter uns verlebte Zeit allmälig zu einem freundlichen werden lassen. Vor allem aber wünschen wir ihm ruhige, ungetrübte, frohe Tage für die Zukunft, verschönt durch reiche schöpferische Thätigkeit, die, hier durch Berufsgeschäfte zurückgedrängt, die herrlichsten Blüthen und Früchte fortan reifen lassen

mag. Ein noch schönerer Kranz wird dann seine Stirne zieren, wenn er auch als Tonsetzer den grossen Meistern aller Zeiten, deren Werke stets einen so sorgsamen und liebevollen Interpreten an ihm fanden, durch ebenbürtige Schöpfungen sich würdig beigesellen wird. Glück und Freude auf seine Pfade! Möge auch an ihm das schöne Wort, mit dem schon so mancher edle und wackere Mann sich seinen Verfolgern gegenüber trösten konnte, wahr werden: »Ihr gedachtet es böse mit mir zu machen, aber der Herr hat Alles gut gemacht.«

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Augsburg.** Im 38. am 2. April abgehaltenen Concert des Oratorienvereins kamen vorwiegend Orchesterwerke zur Aufführung. Einer Symphonie (D-dur) *Ph. Em. Bach's* gelang es in erster Linie doch nur das historische Interesse zu fesseln, während die achte Symphonie von *Beethoven* — namentlich in den beiden äusseren Sätzen vorzüglich gespielt — den vollen, ungebrochenen Zauber ihrer heiteren Schönheit entfaltete. *Mendelssohn's* farbenfrische Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt«, und das feinsinnige Vorspiel des fünften Actes zur Oper »Manfred« von *Reinecke* bildeten die übrigen Orchesternummern des Concerts. Das Reinecke'sche Vorspiel erbat sich das Publikum ein zweitesmal. Von den aufgeführten Chorcompositionen ist zunächst »Mirjams Siegesgesang« von *Franz Schubert* in der Orchesterbearbeitung Franz Lachner's zu nennen — ein Stück, in dem Händel'sche Fracturzüge mit alltäglichen Schriftzeichen abwechseln. Es fand, vom Chor und der Vertreterin der Sopransolopartie, Frl. E. v. Hartmann, mit zündendem Feuer und spielender Ueberwindung der nicht gewöhnlichen Schwierigkeiten vorgetragen, eine warme Aufnahme, die auch zwei reizenden kleinen Chören von *Rameau* und *Grétry* aus deren Opern »Castor und Pollux« und »Die beiden Geizigen« gewährt wurde. (A. Allgem. Ztg.)

* **Berlin.** (Singakademie.) Im dritten Abonnementconcert, Freitag, den 7. März, führte die Singakademie M. Blumner's »Abraham« unter Leitung des Componisten auf. Einen ausführlicheren Bericht über das Werk selbst, so wie über die Ausführung desselben wird unser Referent *R. S.* in einer der nächsten Nummern bringen.

* **Berlin.** (Singakademie.) In der Passionszeit kam zunächst Freitag den 4. April *Joh. Seb. Bach's* »Passionsmusik nach dem Matthäus« zur Aufführung. Dieselbe unter Grell's eigener Leitung war eine in jeder Beziehung vortreffliche. Das Werk ist schon in den Jahrgängen 1869—72 wiederholt besprochen worden, so dass wir auf jene Artikel zurückweisen können. — Acht Tage darauf, am Charfreitag den 11. April, gab die Singakademie altem Herkommen gemäss *Graun's* »Tod Jesu«, ebenfalls von Grell geleitet. Dieses vortreffliche durch grossen Wohlklang sich auszeichnende Werk behält trotz der absprechenden Kritiken in unseren Tagesblättern seine alte Anziehungskraft. Die Aufführung wurde von S. Majestät dem Kaiser, der Kaiserin und mehreren Prinzen des königl. Hauses beehrt. Solo sang im Sopran Fräul. Preuss, im Tenor Herr Domsänger Geyer und im Bass Herr Reich. Auch über dieses Werk ist in früheren Jahrgängen Ausführliches berichtet worden.

* **Bielefeld,** 9. April. Gestern Abend fand im grossen Saale der »Ressource« das fünfte (und für diese Saison letzte) »Abonnement-Concert« des Musikvereins statt. Zur Aufführung kam: Ein deutsches Requiem. Nach Worten der heiligen Schrift von *Johannes Brahms*. Das prachtvolle Tonwerk hat eminente Schwierigkeiten, und dass diese so viel wie möglich überwunden waren und Orchester wie Chor präcise, voll und rein die schwierige Musik durchführten und deren Schönheiten zur Geltung brachten, legt gewiss Zeugniss von dem ausdauernden Fleisse des Musikvereins, sowie von dem Eifer und der Tüchtigkeit des Dirigenten, Herrn Musikdirector Nachtmann, ab, welche wir bei dieser Gelegenheit wiederholt und freudig anerkennen. Auf der anderen Seite ist die gelungene Aufführung dieses Requiems aber auch ein Beweis dafür, dass die Mitwirkenden den Werth der Musik erkannten und von dem Feuer, welches den Componisten durchglühte, ihrerseits angeregt und begeistert waren. Diese Liebe und Hingebung für das Werk war dem Hörer deutlich wahrnehmbar. Die wenigen aber sehr lohnenden Solopartien waren durch Fräul. Sartorius aus Köln und durch Herrn O. von hier vertreten. Die Wirkung durch Contraste hat der Componist, wie uns scheint, besonders trefflich verwerthet, so z. B. in Nr. II die ergreifende Klage: »Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen« und dem gegenüber die freudige Erhebung: »aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit«; ferner in Nr. III. das Solo: »Nun Herr, wess soll ich mich trösten?«, und darauf die grosse Fuge: »Ich hoffe auf dich« etc. Diese Fuge gehört offenbar zu den grössten Schwierigkeiten des Werkes, und ihre exacte Durchführung hat uns mit Freude und Bewunderung erfüllt. Besser noch hat uns die prächtige Schlussfuge in Nr. VI. »Herr Du bist würdig zu nehmen« etc. gefallen. In dieser Nummer übte die »letzte Posaune« und das: »Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?« eine wahrhaft erschütternde Wirkung. Am Ansprechendsten erschien uns die Nr. V. des Sopran-Solo: »Ihr habt nun Traurigkeit, aber ich will euch wiedersehen« etc. vereint mit dem Chore: »Ich will euch trösten, wie Einer seine Mutter tröstet«. — Wir enthalten uns, auf weitere Details einzugehen und wollen nur, mit Rücksicht auf die dem Einstudiren gewidmete grosse Mühe, und weil man die Schönheiten eines so grossartigen Werkes doch erst nach mehrmaligem Hören recht verstehen und würdigen lernt, den Wunsch aussprechen, dass das »deutsche Requiem« in nicht zu ferner Zukunft wiederholt werden möge. Dass das Concert durch eine »Maurerische Trauermusik für Orchester« von *Mozart* eingeleitet, und dass Frl. Sartorius zwischen Nr. III. und IV. des Requiems das Recitativ: »Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt« und die Arie: »Ich will dir mein Herz schenken« aus der Matthäus-Passion von *J. S. Bach* eingelegt und sehr schön vorgetragen hat, sei hier nur der Vollständigkeit wegen bemerkt. (Westf. Ztg.)

* **Crefeld.** Am 27. März gelangte *Max Bruch's* neuestes Werk »Odyssee« in der hiesigen Königsburg unter Leitung des Componisten zur Aufführung und errang sich, wie vorher in Barmen und Bremen, einen grossartigen Beifall.

* Aus **Neapel** wird der N. fr. Pr. berichtet: Wir sind heute in der Lage, Ihnen einige interessante Daten darüber mitzutheilen, was die »Aida« dem Impresario des hiesigen Theaters San Carlo bei den kürzlich daselbst stattgehabten zehn ersten Aufführungen eingebracht hat. Die Gesammt-Einnahme belief sich auf 124,615 Francs 50 Centimes, von denen 14,222 Francs auf den ersten Abend, 9214 Francs auf den zweiten, 10,414 Francs auf den dritten, 14,418 Francs auf den vierten, 11,200 Francs auf den fünften, 12,881 Francs auf den sechsten, 14,456 Francs auf den siebenten, 8066 Francs auf den achten, 17,013 Francs 50 Centimes auf den neunten und 12,668 Francs auf den zehnten Abend entfallen.

* **Rostock.** In den drei Musik-Soiréen, welche der hiesige Pianist Th. Bühring jeden Winter zu geben pflegt, war das diesmalige Programm nachfolgendes: I. Sonate von *Rubinstein* für Piano und Violoncello in D-dur (Cello Kammermusikus Bellmann aus Schwerin); Romanze von *Beethoven* (G-dur) für Violine (Hofmusikdirector Härtel); Arie und Variationen von *Händel* (D-moll) herausgegeben von Bülow und Capriccio von *Mendelssohn* Op. 33, Nr. 2 (Concertgeber); Trio von *Schubert* (B-dur) für Piano, Violine und Violoncello. — II. Sonate von *Beethoven* für Piano und Violine (C-moll) (Violine: Härtel); Andante von *Schumann* für Violoncello (Bellmann); Polonaise von *Chopin* für Piano (Es); Elegie von *Ernst* für Violine (Härtel); Trio von *Schumann* für Piano, Violine und Violoncello (D-moll). — III. Duo für zwei Claviere von *Jos. Rheinberger*; Ave Maria von *Schubert* für Violoncello (Bellmann); Improvisata für zwei Claviere über ein französisches Volkslied von *Reinecke*; Grosses Trio von *Beethoven* für Piano, Violine und Violoncello (B-dur) (Violine: Hofkapellist Meyerhofer). Das zweite Piano in obigen beiden Claviersachen wurde von einer talentvollen Dilettantin, einer Schülerin des Concertgebers, gespielt. — Ich nehme Veranlassung, speciell des echt musikalischen Sinnes und Strebens des Concertgebers, über welchen ich bereits wiederholt an dieser Stelle berichtet, zu gedenken, als das Interesse für Werke der Kammermusik sich durchweg nur auf einen kleinen Theil des Publikums beschränkt und desshalb nur zu häufig Concertgebern zu Concessionen gegen den guten Geschmack Anlass giebt. Dies ist Seitens des Pianisten Bühring nie geschehen und wenn auch der grosse Haufe seinen Soiréen fern bleibt, so versammelt er doch in denselben stets einen Kreis von Zuhörern, die ihn durch die Aufmerksamkeit und Andacht, mit welcher sie seinen Interpretationen folgen, hinlänglich entschädigen.

* [v. Dommer's Kritiken über das Musikleben in Hamburg.] Ueber das dritte Cäcilien-Concert schreibt Herr von Dommer in schon genannter Zeitung (siehe vorige Nummer):

„Drittes Abonnement-Concert. Freitag, den 25. April. Das gemischte Programm enthielt *Händel*, Trauerhymne auf den Tod der Königin Caroline (1737); *Haydn*, Symphonie D-dur Nr. 14; eine Anzahl Lieder für Chor ohne Begleitung. — Das *Händel*'sche Trauer-Anthem ist seit einer Aufführung durch die ehemalige Deppe'sche Singakademie im Mai 1866 hier nicht wieder gegeben worden, wird also den meisten Zuhörern so gut wie neu gewesen sein. Früher ist es auch in Deutschland viel gesungen und sogar gedruckt worden, doch nicht in der vorliegenden ursprünglichen Gestalt, sondern in einer unglaublich geschmacklosen Verballhornisirung zu einer Art von Passionsmusik, unter dem Titel »Empfindungen am Grabe Jesu«. Wer der Empfänglichkeit für Weihevolles und Erhabenes nicht gänzlich ermangelt, wird durch dieses Werk einen tiefen und reinen Eindruck empfangen haben, trotz der Unvollkommenheit seiner heutigen Wiedergabe. Und wer es genauer studirt und wiederholt auf sich hat wirken lassen, wird nicht Anstand nehmen zu behaupten, dass es zu den idealsten und sinnvollsten Compositionen Händel's überhaupt gehört. Eine ausführliche und richtige Würdigung desselben

findet man bei Chrysander, Händel II. 436 f., auf welche hier statt alles Weiteren nur hinverwiesen zu werden braucht. Das Werk in seiner ganzen Ausdehnung vorzuführen, wird Herr Voigt aus begreiflichen Ursachen nicht gewagt haben; in der That ist es nichts weniger als Unterhaltungsmusik, und nicht einmal grössere Solopartien giebt es darin zu hören. Man kann auch nicht anders sagen, als dass die Kürzungen mit Ueberlegung und möglichster Schonung vorgenommen worden sind, und liest man das Werk Seite um Seite durch, so konnten sie kaum besser angebracht werden; hört man es aber als Ganzes in einem Zuge, so erkennt man hinterher doch, dass es eigentlich keine Kürzungen duldet. Denn es verliert dadurch an Beschaulichkeit und Ruhe der Betrachtung, die pathetischen Partien rücken zu dicht aneinander und beeinträchtigten sich, indem ihr Gegensatz zu den mehr stilisirten betrachtenden Theilen aufgehoben wird oder nicht recht zur Geltung kommt, während zugleich manche Wiederholungen durch die Zusammendrängung der ganzen Anlage noch auffälliger werden. — Der Liedersegen nach der Symphonie war fast etwas zu reichlich, da erfahrungsmässig nichts mehr ermüdet, als eine lange Reihe kleiner Lieder mit ihren steis wechselnden Eindrücken, wozu noch kommt, dass die Liedercomposition neuesten Datums vorwaltend mehr Absicht und Raffinement als Natur und gesunde Ursprünglichkeit verräth. Zu den ansprechendsten Nummern gehörten die beiden von *Brahms* recht einfach und schön gesetzten deutschen Volkslieder »In stiller Nacht« und »Ich fahr' dahin«; desgleichen *C. Reinecke's* stimmungsvolles und gesanglich recht wirksames »Winterlied«; auch *Cherubini's* »Blanche de Provence« (Frauenstimmen mit Orgel) ist von angenehmer Eigenthümlichkeit und klingt gut. Schon sehr bekannt sind *Gade's* »Wasserrose«, *Hauptmann's* »Wie Feld und Au'«, *Mendelssohn's* »Holder Lenz, du bist dahin«. *Vierling's* »Und wie sie kam zur Heye« (Frauenstimmen) ist schon ziemlich gesucht und wesentlich auf stimmliche Wirkung gerichtet; den »Bänkelsänger Willie« von *Schumann* darf man nicht zu oft hören, sonst verlieren seine zu stark zugespitzten Pointen gar zu sehr ihren ohnehin nur äusserlichen Reiz; »Der Mai ist da« von *Radecke* ist überwiegend nur noch Effectstück. Die Schwierigkeiten, welche manche dieser Lieder dem Chore aufbürden, sind übrigens auch nichts weniger als ein Zeichen von Gesundheit. — Die Ausführung der Trauerhymne liess sowohl von Seiten des Chores als des Orchesters in wesentlichen Punkten unbefriedigt und war noch nicht fertig, wenngleich Herr Voigt ohne allen Zweifel auch diesmal keine geringere Sorgfalt auf das Einstudiren verwendet haben wird als sonst. Die Leistung des Chores blieb aber weit hinter denen im Belsazar, Elias etc. zurück. Dass Wucht und Klangfülle nicht überall genügend vorhanden waren, möge dahingestellt bleiben, aber auch hinsichts der gesanglichen Durchbildung vermisste man einen namhaften Theil von der sonstigen und auch nachher in den Liedern wieder zu Tage tretenden Tüchtigkeit des Cäcilienchores. Ueberhaupt schien letzterer für seine Aufgabe sich nicht erwärmen zu können, was man noch insbesondere durch den fühlbaren Mangel an weihevoller Stimmung, Energie und Innigkeit des Ausdruckes zu glauben sich veranlasst sah. Auch über einige Tempi durfte man anderer Meinung sein. Der erste Chor »Die Wege Zions«, muss zwar selbstverständlich langsam genommen werden, darf aber doch nichts Schleppendes und innerlich Unfreies in der Bewegung haben; der zweite dagegen, mit den Rufen »Wie sank die Macht dahin« hätte etwas breiter gehalten, zugleich aber rhythmisch schärfer markirt werden sollen. »Sie erhört' der Armen Ruf« fordert ruhigere Haltung, vor allem aber mehr Biegsamkeit und Milde im Vortrage. Das Orchester begleitete vielfach zu hart. Man glaubt gewöhnlich, Händel müsse in den Geigen immer mit kurzem Bogenstriche gespielt werden, auch da, wo ein breiteres Ziehen des Tones offenbar erforderlich ist. Händel's Vortragsbezeichnungen sind freilich sehr einfach und allgemein, setzen aber doch die bekannten Modificationen je nach Art des Ausdruckes voraus. Wenn also z. B. der Chor »Der Fromme wird bewahrt« staccato begleitet werden soll, so braucht es darum doch noch nicht so spitz und hart zu geschehen. — Die Chorlieder wurden grössentheils wieder vortrefflich gesungen; besonders Reinecke's Winterlied, die Wasserrose von Gade, die beiden Volkslieder von Brahms, auch Mendelssohn, Hauptmann und Vierling, worin die gewohnte Feinheit der Auffassung mit Wohlklang, Sauberkeit und durchgeistigter Freiheit des Vortrages sich verbanden. Auch die übrigen enthielten hübsche Partien, wenn auch Einzelnes weniger gut gelang. — Sehr zu loben ist es, dass Herr Voigt der Haydn'schen Symphonien mit besonderer, aus richtiger Erkenntniss ihres Werthes entspringender Vorliebe sich annimmt, so dass wir durch ihn im Laufe der Zeit schon eine gute Anzahl derselben kennen gelernt haben. Auch die heute gehörte D dur-Symphonie zählt zu den anmuthigsten und geistvollsten Werken ihrer Gattung. Gespielt wurde sie in den meisten Theilen recht gut und wirksam, besonders das Andante; im ersten Allegro wurde ein im Hauptthema mehrfach wiederkehrender Fehler störend."

Gegen Herrn v. Dommer's Kritik des Wagner-Concerts in Hamburg, welche wir früher mittheilten, hat ein schon bejahrter Herr Souchay in Lübeck sich gemüssigt gefunden, eine 50 Seiten lange Salbaderei als »Entgegnung« in den Druck zu geben; die Musikhandlung von Fritz Schuberth in Hamburg macht bekannt, dass sie dieses Elaborat in ihrem Laden verabfolgen lässt und zwar umsonst, womit besagte Entgegnung ihrem inneren Werthe nach allerdings hinreichend bezahlt ist. *D. Red.*

✱ Auszeichnungen und Ernennungen: Dem städtischen Musikdirector Joseph von Wasielewski in Bonn ist das Prädicat »Königlicher Musik-Director« beigelegt worden.

Dem Componisten Franz von Holstein zu Leipzig wurde vom Herzoge von Sachsen-Coburg das Ritterkreuz des Sachsen-Ernestinischen Hausordens verliehen.

✱ Gestorben: Zu Paris am 16. April Anton Neukomm, Bruder des Sigismund Neukomm (geb. 1793 zu Salzburg).

Zu Brüssel am 14. April der Militärmusikmeister und Clarinettist Joh. Valentin Bender (geb. 1800 bei Worms).

Zu Bologna am 31. März der Tenorist Domenico Donzelli.

Zu Novara am 14. April der Componist Carlo Coccia (geb. zu Neapel 11. April 1782).

Zu Moskau am 24. März Max Erlanger, Kapellmeister am kaiserlichen Theater und Musikkritiker.

Zu Cincinnati am 17. März der Violinist Carlo Patti, ein Bruder der Sängerin Carlotta.

Zu Mailand am 2. Mai Dr. G. B. Lampugnani, Redacteur der Gazetta dei teatri.

Zu Mailand am 29. April der Sänger Ignazio Marini (geb. zu Bergamo 1815).

Zu Wien am 28. April Dr. Theodor Georg von Karajan, Germanist, Custos der k. k. Hofbibliothek, in musikalischen Kreisen bekannt durch seine Broschüre »J. Haydn in London«. (Geb. zu Wien 22. Jan. 1810.)

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

Bitter. — Life of J. Sebastian Bach. An abridged Translation from the German of *C. H. Bitter*, by Janet E. Kay-Shuttleworth. With Preface by Sir Julius Benedict. London, Houlston. Post 8vo. pp. 156. cloth 3 s.

Les Chansons de Savoie. Recueil contenant les pièces choisies des meilleurs auteurs, français et patois, avec la musique de la Savoisienne notre chant national, et un extrait très-étendu de Chambéry hier et aujourd'hui, grande revue de 1869. In-32, 84 p. Chambéry, imp. Ménard et Ce. 50 c.

Czermak (J. N.). — Ueber das Ohr und das Hören. Vortrag gehalten am 4. März 1872 im Amphitheater des physiologischen Privatlaboratoriums von Prof. *Joh. N. Czermak*. Mit 9 (eingedruckten) Holzschnitten. gr. 8⁰. 46 S. (Sammlung wissenschaftlicher Vorträge 169. Heft.) Berlin, Lüderitz' Verlag. 12 Gr.

d'Elvert. — Beiträge zur Cultur-Geschichte Mährens und Oesterreich.-Schlesiens von *Christ. Ritter d'Elvert*, Ober-Finanz-Rath. 3. Bd. Geschichte der Musik in Mähren und Oesterreich.-Schlesien mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte. gr. 8⁰. VI, 310 S. Brünn, Winiker. n. 2 Thlr.

Flotte (de). — Des personnalités au théâtre; par le baron *Gaston de Flotte*. In-18. 37 p. Marseille, imp. Olive.

Herrmann, F. — Richard Wagner. Streiflichter auf Dr. Puschmann's psychiatrische Studie von Dr. *Franz Herrmann*, z. Z. Physikats-Assistent in München. München, Carl Merhoff's Verlag. 1873. 8⁰. IV, 113 S. 15 Sgr.

Neujahrsblatt des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. für das Jahr 1872. gr. 4⁰. Frankfurt a. M. 1872. (Alt.) n. 2 Thlr. Inhalt: Das erste städtische Theater zu Frankfurt a. M. Ein Beitrag zur äusseren Geschichte des Frankfurter Theaters 1751—1872. Nach den Acten bearbeitet vom Senator Dr. *A. H. E. v. Oven*. Mit einer Ansicht des Junghofs und des dortigen Theatersaals. (VIII, 120 S.)

Robillard. — Le Théâtre du collège d'Avranches dans le courant des XVIIe et XVIIIe siècles; par *Eugène de Robillard* de Beaurepaire. In-8⁰. 28 p. Avranches, imp. et lib. Tribouillard.

Songs. — The Songs of Wales (Cauenon Cymru): a Collection of the National Melodies, with English Words by Sir Walter Scott, Mrs. Hemans, and other eminent writers; and a complet Welsh Adaptation by Ceiriog Hughes. The Music edited, with New Symphonies and Arrangements, by Brinley Richards. London, Boosey. Roy. 8vo. sewed 2 s. 6 d. cloth 4 s.

Tre lettere cavate dal libro d'amore e tre poesie musicali del secolo XIV. In 32. p. 16. Padova 1872, tip. Prosperini.

ANZEIGER.

[106] Soeben erschienen, nun vollständig, im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

J. S. Bach's Klavierwerke.

Mit Fingersatz und Vortragszeichen zum Gebrauch im Conservatorium der Musik zu Leipzig versehen von

Carl Reinecke.

Roth cartonnirt in 7 Bänden.

Band I und VI Pr. à 2 Thlr. Band II—V und VII Pr. à 1 Thlr. 20 Ngr.
Sämmtliche Klavierstücke sind auch einzeln zu beziehen.

[107] ## Neue Musikalien.

Spina's Nachf. (Fr. Schreiber) in Wien.

Anthologie musicale. Fantaisies en Forme de Potpourris sur les Motifs les plus favoris d'Opéras p. Pfte. Nr. 133. Brandl, Des Löwen Erwachen. 15 Ngr. Nr. 135. Wolf, M., Die Pilger. 15 Ngr. Nr. 136. Suppé, F. v., Cannebas. 15 Ngr.
Balfe, M. W., Die Zigeunerin. Romant. Oper in 3 Acten. Nr. 19. Cavatine f. Bariton m. Pfte. 10 Ngr.
Beethoven, L. v., Op. 120. 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli f. Pfte. 1 Thlr.
Blasser, G., Op. 1. Lebewohl. Tonstück f. Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 2. Maiglöckchen. Nocturno f. Pfte. 10 Ngr.
Edinburgh, Herzog von, Galatea. Walzer f. Pfte. 15 Ngr.
Fahrbach, J., Op. 44. Eine Sammlung von Fantasien, Variationen etc. für Flöte und Pianoforte. Nr. 6. Praschinger, F., Chanson d'amour. 15 Ngr. Nr. 7. Jungmann, A., Schäfer und Schäferin. Idylle. 12½ Ngr.
Fahrbach, Ph., Op. 297. Hochzeits-Krügerl. Polka française für Orchester. 1 Thlr. 10 Ngr.
—— Op. 299. Bélanger-Quadrille nach Pariser Chansonettes für Pfte. 10 Ngr.
Genée, R., Op. 229. Musikalische Briefe. Drei Tonstücke f. Pfte. Nr. 1, 3 à 15 Ngr. Nr. 2. 17½ Ngr.
Grossmann, L., Valse favorite de Jean Strauss, arr. p. Chant avec Pfte. 15 Ngr.
Gutmann, Fr., Transcriptionen f. Zither. Nr. 2. Strauss, Joh., Op. 328. Sängerlust. Polka. 7½ Ngr. Nr. 3. Strauss, Joh., Op. 329. Erinnerung an Covent-Garden. Walzer. 10 Ngr. Nr. 4. Strauss, Joh., Op. 333. Wein, Weib u. Gesang. Walzer. 10 Ngr. Nr. 5. 20 Kärnthner Volkslieder. 10 Ngr.
Jansa, L., 24 Duette f. zwei Violinen. Neue rev. u. verbess. Ausg. I. Abth. Nr. 1—5. à 15 Ngr. Nr. 6. 12½ Ngr.
Jonas, E., Javotte, das neue Aschenbrödel. Kom. Oper in 3 Acten. Clavier-Auszug mit Text. 4 Thlr.
—— Javotte. Potpourri üb. Motive der Operette: Javotte f. Pfte. 20 Ngr.
—— Javotte, das neue Aschenbrödel. Polka franç. f. Pfte. 7½ Ngr.
König, G. jun., Op. 3. Instructive Sonatine f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 4. Feuille d'Album f. Pfte. 12½ Ngr.
Lechner, J., Fee Melinda od. Donaunixe und Wellenfürst. Kindermärchen von K. Riedl f. 1 Stimme m. Pfte. Nr. 1. Couplet. Mein Bruder sucht ein Königskind. 7½ Ngr. Nr. 2. Couplet. Am Christbaum freut der Hansel sich. 7½ Ngr. Nr. 3. Abschiedslied. Wir ziehen fort. 5 Ngr.
Leitermayer, A., Op. 156. Gedenkblatt. Polka franç. f. Pfte. 7½ Ngr.
Liszt, F., Soirées de Vienne. Valses-Caprices p. Pfte. d'après F. Schubert. 2 Thlr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Oeuvres p. Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Metzger, J. C., Op. 111. Morgenständchen für 4 Männerst. Partitur und Stimmen. 10 Ngr.
—— Op. 112. Zwei Volkslieder f. 4 Männerst. Partitur u. Stimmen. 10 Ngr.
Mozart, W. A., Rondo f. Pfte. solo nach einer im Archive des Mozarteums zu Salzburg befindl. Orig.-Skizze d. Meisters ausgeführt von O. Bach. 20 Ngr.
Müller, A. sen., Op. 111. Die Kreuzelschreiber. Bauernkomödie von L. Anzengruber f. 1 St. m. Pfte. Nr. 1. Steinschlagerlied. 7½ Ngr. Nr. 2. Nachtlied. 5 Ngr. Nr. 3. Stanzeln. 10 Ngr. Nr. 4. Kreuzelschreiber-Polka f. Pfte. allein. 7½ Ngr. Nr. 5. Ländler f. Pfte. allein. 7½ Ngr.
Offenbach, J., Fantasie. Potpourri f. Pfte. zu 4 Händen arr. von R. Genée. 1 Thlr. 5 Ngr.
Pechatschek, F., Op. 20. Divertissement p. Viol. princip. avec Pfte. 25 Ngr.
Sawischa, E., Op. 5. Concessionen. Walzer f. Pfte. 15 Ngr.
Schubert, F., Op. 90. Impromptus p. Harmonium et Pfte., arr. par J. Soyka. Nr. 1. 17 Ngr. Nr. 2. 15 Ngr.
Seeling, F., Wildbäche-Polka f. Pfte. 7½ Ngr.
Steinacker, E., Gisela-Polka franç. f. Pfte. 7½ Ngr.
Storch, A. M., An Sie, f. Männerchor m. Soli. Partitur und Stimmen. 10 Ngr.
—— Die alte Leier. Kom. Männerchor. Part. u. Stimmen. 17½ Ngr.
Strauss, E., Op. 41. Wiener Genre-Bilder. Walzer f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 91. Pilger-Quadrille f. Orch. 2 Thlr. 2½ Ngr.
—— Op. 92. Quadrille n. Motiv. der Operette: Der schwarze Corsar f. Orch. 2 Thlr.
—— Op. 93. Lustig im Kreise. Polka schnell f. Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 94. Javotte-Quadrille n. Motiv. der gleichnamig. Operette von J. Jonas f. Pfte. 10 Ngr.
Strauss, Joh., Op. 352. Kaiser Wilhelm-Polonaise im Concertstyle f. grosses Orch. 2 Thlr. 25 Ngr.; f. kleines Orch. 2 Thlr. 5 Ngr.; für Pfte. zu 4 Hdn. 25 Ngr.
—— Op. 353. Im russischen Dorfe. Fantasie f. grosses Orchester. Ausg. f. Pfte. 15 Ngr.
—— Walzer-Bouquet f. Pfte. 15 Ngr.
Strauss, Josef, Consortien, Walzer f. Pfte. zu 4 Hdn. 20 Ngr.
Waldmüller, F., Op. 150. Mein Liebesstern. Tonstück f. Pfte. 20 Ngr.
Weidt, H., Op. 66. Mein treuer Stern f. Sopr. m. Pfte. 7½ Ngr.; für Alt mit Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 119. Die Mühle. Tonstück f. Pfte. 20 Ngr.
Zehethofer, J., Transcriptionen für Zither. Nr. 52. Künstlerleben. Walzer v. Strauss. 10 Ngr. Nr. 53. Lachpolka aus der Operette: Die Pilger von M. Wolf. 7½ Ngr. Nr. 54. Stanzeln aus der Bauernkomödie: Die Kreuzelschreiber. 7½ Ngr. Nr. 55. Javotte. Polka franç. von E. Jonas. 7½ Ngr.
Zichy-Stubenberg. Gräfin Anna. Op. 38. Am Isonzo, Polka-Mazurka f. Pfte. 10 Ngr.
Wendra, H., Op. 9. Zechers Liebe. Männerchor. Partitur und Stimmen. 7½ Ngr.

[108] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Franz, Robert, 35 Lieder und Gesänge

mit Begleitung des Pfte. Neue Ausgabe. Roth cart. n. 2 Thlr.
Enthaltend: Op. 2. 3. 8. 38. 39. 41.

[109] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwei
SONATINEN
für den
Clavierunterricht
componirt von
Hermann Goetz.
Op. 8.

Nr. 1 in Fdur. Pr. 20 Ngr. **Nr. 2 in Esdur.** Pr. 20 Ngr.

[110] Soeben erschien
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

Louis Köhler

Op. 234. **24 musikalische Clavierübungen** in progressiver Folge. Pr. 25 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 28. Mai 1873. **Nr. 22.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über »Modulation« (Fortsetzung). — Odysseus. Scenen aus der Odyssee, von Max Bruch (Fortsetzung). — Kritische Briefe. VI. — Carl Hennig. † — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Bibliographie). — Anzeiger.

Untersuchungen über „Modulation".

Von **Reinh. Succo.**

(Fortsetzung.)

In der ganzen ersten Epoche der symphonischen Periode kannte man nur eine einzige Art der Compositionslehre. Diese bestand darin: Nachdem der Schüler mit den Intervallen bekannt gemacht worden war und den melodischen Gebrauch derselben, sowie überhaupt die Gesetze der Melodie kennen gelernt hatte, wurde ihm die Aufgabe zu Theil, zu einer gegebenen Melodie eine, später zwei und mehrere andere auf gewisse verschiedene Arten zu setzen, und erlernte er so vermittelst der für jede Art gegebenen Erläuterungen die symphonische Anwendung der Intervalle (und Intervallzusammensetzungen = Accorde) zu gleicher Zeit praktisch an vielfachen von ihm selbst zu verfertigenden Beispielen. Als natürliche Folge und letzte Spitze dieser Lehre ergiebt sich die Lehre von der Nachahmung und der Fuge; denn wenn zwei Stimmen miteinander (verschiedene) Melodien singen, so handelt es sich um die Frage: sollen sie beide gleichberechtigt sein, oder hat sich eine unter die andere (alle übrigen unter eine, wenn mehr als zwei Stimmen singen) unterzuordnen?

In der ersten Zeit der symphonischen Periode wurde diese Frage dahin beantwortet, dass der Gregorianische Choralgesang die Hauptstimme, den *Cantus firmus* bildete, der für die übrigen gegen ihn von oben und unten discantirenden Stimmen den Halt (*tenor*) abgab.

Aber die discantirenden Stimmen selbst, wie verhalten sie sich untereinander? Das Princip i h r e r Gleichberechtigung gegen einander wird darin ausgesprochen, dass sie alle dasselbe T h e m a singen. Wollten sie aber dieses Thema alle zu g l e i c h e r Z e i t singen, so würde man ja das wesentliche Princip unserer Symphonik, dass v e r s c h i e d e n e Melodien zu g l e i c h e r Z e i t erklingen, aufheben, oder höchstens in jene barbarische Art der Symphonie verfallen, wie sie das Hucbald'sche *Organum* mit seinen parallelen Quinten und Quarten aufweist. Es ergiebt sich also als natürliche Consequenz der Forderung, dass die discantirenden Stimmen ihre Themata nacheinander bringen: die N a c h a h m u n g. Wiewohl also diejenige discantirende Stimme in dem Augenblicke, wo sie ihr Thema vorträgt, den anderen gegenüber den Vorrang behauptet, so bleibt doch das Princip der Gleichberechtigung a l l e r dadurch gewahrt, dass sie alle miteinander dieses Vorzugs theilhaftig werden. Noch allerdings erscheinen die discantirenden einander nachahmenden Stimmen in ihrer Gesammtheit dem *Cantus firmus* untergeordnet. In dieser Art, und zwar je länger, je mehr mit der s t r e n g s t e n Form der Nachahmung, dem Canon verknüpft, erblicken wir die Compositionsweise der ganzen vorpalestrinaschen Zeit. Man ergeht sich eben in diesen neugefundenen Formen und beutet sie bis in ihre äussersten Grenzen, ja bis in ihr Uebermaass aus, wo endlich als erlösender Genius Palestrina erscheint, der die Musik, ohne sie der idealen Herrschaft der Melodie zu entziehen, in bleibenden Meisterwerken auf immer von der Tyrannei des gregorianischen Chorals befreit. Losgelöst von dem *Cantus firmus* erscheint in der Lehre die Kunst der F u g e, jene Form, die aufs Glücklichste alle jene so richtigen Grundsätze über die Symphonik im Allgemeinen, wie über die Gleichberechtigung der Stimmen ins Besondere mit der Freiheit sowohl auf der einen Seite von der r e a l e n Herrschaft gegebener Melodien, wie auf der anderen Seite von dem Zwange einer blossen Regel vereinigt.

Die Anschauungen, welche der hier gekennzeichneten Lehre — schlechthin die Lehre von der Composition, in genauerer Bezeichnung die Lehre vom C o n t r a p u n k t genannt — zu Grunde liegen, waren nicht etwa die eines einzelnen Mannes, wie Palestrina, sie waren die f ü r d i e g e s a m m t e M u s i k der damaligen Zeit und noch für einen bedeutenden Theil der darauffolgenden die allein maassgebenden. Palestrina hatte dieselben durch seine Meisterwerke gleichsam nur bestätigt, ihnen den bleibenden Stempel des ihnen innewohnenden Werthes aufgedrückt. Er ist somit nicht der Schöpfer derselben, wiewohl die Compositionsweise, die in seinen Werken zu so vollendetem Ausdrucke kommt, nach dem Zeugnisse vieler Schriftsteller, zu ihrer Zeit und noch lange nachher die Palestrina'sche oder der Palestrinastil genannt wurde, nicht zum Unterschiede von anderen etwa gleichzeitig üblichen — denn man kannte schlechterdings keine wesentlich andere — sondern nur um das Verdienst des genannten Mannes in helles Licht zu setzen.

Man kannte eben keine andere. Denn noch befand sich die Instrumentalmusik, welche eine so bedeutende Umwälzung in der Musik herbeiführte, zu sehr in den ersten Anfängen ihrer Entwickelung, noch war sie zu innig an den Gesang gebunden, noch war sie allzu abhängig von diesem ihrem Erzeuger, als dass sie mit dem Anspruche, eine

eigene Compositionsweise bilden zu wollen, hätte auftreten können. Noch dienten die ziemlich verächtlich — wenigstens von Seite der eigentlichen Musiker, der gelehrten Tonsetzer und Sänger — behandelten Instrumente zu Nichts anderem, als höchstens zur Stütze der Singstimmen, die sie im Einklange zu begleiten hatten. Je mehr aber das symphonische Wesen an Macht gewann, je eindringlicher und reicher seit Palestrina die Entfaltung der symphonischen Mittel sich gestaltete, um so mehr gerieth das Verlangen nach jenen wachsenden symphonischen Reizen mit der Möglichkeit, sie durch die menschliche Stimme allein wiederzugeben, in Widerspruch, und so mussten denn die bisher verachteten Instrumente mehr und mehr herbei, um dem Gesange eine ausreichende Stütze darzubieten. Je weiter sie sich selber hierbei vervollkommneten, um so grösser wurden nun auch die Ansprüche ihrerseits: nicht mehr blos begleiten wollten sie, sie wollten wetteifern, »concertiren« mit den Singstimmen. Endlich, in der letzten der oben genannten drei Epochen sagten sie sich völlig vom Gesange los: die reine, oder wie sie ihre blinden Verehrer so gern nennen: die »absolute« Instrumentalmusik erstand — auf den Trümmern einer im Verfall begriffenen Gesangsmusik.

Mit dem Aufblühen der Instrumentalmusik nun, vorzüglich aber seit der Einführung der Tasteninstrumente, insbesondere des Claviers, bricht sich allmälig eine Lehre Bahn, welche die gesammte Musik vom symphonischen Standpunkte aus betrachtet, ich meine die Generalbasslehre. In ihr lernt der Schüler Accorde zusammensetzen, wobei das melodische Princip der Mehrstimmigkeit nur soweit gewahrt bleibt, dass jeder Accord aus der gleichen Anzahl von Tönen besteht, wodurch sich in der Folge der Accorde eben so viel Melodien ergeben, als jeder Accord Töne enthält. Worauf es hierbei hauptsächlich blos ankommt, das ist, dass in dem gegenseitigen Verhältniss der Melodien (Stimmen) nicht fehlerhafte Fortschreitungen, z. B. Quinten und Octaven, verdeckte Quinten und Octaven, falsche Auflösungen u. dgl. m. entstehen. Aber auf die Melodie selbst, d. h. auf die Gesetze, welche ein blosses Nacheinander der Töne erst zu einem sinnvollen zu erheben geeignet sind, wird wenig, oder gar keine Rücksicht genommen. Statt dessen wird von Anfang an das Verhältniss der Accorde gegeneinander in Betracht gezogen. Es kann in dieser Hinsicht kaum ein schlagenderes Beispiel geben, als die Art und Weise, wie die Generalbasslehre das Capitel über die dissonirenden Accorde behandelt. Während der ältere Contrapunkt die Anwendung des einzelnen dissonirenden Intervalls zeigt und sodann lehrt, welche weitere Intervalle symphonisch mit der betreffenden Dissonanz verbunden werden können (z. B. mit der Septime die Terz, mit der Secunde die Quarte oder Quinte etc.), spricht die Generalbasslehre von der Behandlung des dissonirenden Accordes. Sie sagt nicht: das Intervall der Septime z. B. im Dominantseptimenaccorde muss sich (wie alle Dissonanzen) eine Stufe abwärts auflösen, d. h. dadurch wieder zur Consonanz werden, während die anderen Stimmen zu anderen consonirenden Tönen gehen können (wobei sich allerdings als eine der am häufigsten vorkommenden Fortschreitungen diejenige ergiebt, bei welcher in der Auflösung der Dreiklang der Tonica erscheint), sondern sie sagt: der Dominantseptimenaccord löst sich am besten in den Dreiklang der Tonica auf; er kann auch nach dem Dreiklange der sechsten Stufe gehen etc. Der Contrapunkt rechnet nach Stimmenfortschreitungen (Melodien), die Generalbasslehre nach Accordfortschreitungen. Daher ist auch der Generalbass so sehr die Erfindung einschränkend, oder doch wenigstens nicht anspornend. Denn es wäre ein allzu kühnes Unterfangen für einen jeden Accord denjenigen Accord anzugeben, der möglicher Weise auf ihn folgen kann, während der Contrapunkt in dieser Hinsicht der Erfindung freien Spielraum lässt und nur über die Behandlung der einzelnen Intervallfortschreitungen seine allgemein gültigen Regeln giebt.

Nichtsdestoweniger aber hat sich die Generalbasslehre, wiewohl sie anfänglich nur einen ganz nebensächlichen Zweig dessen ausmachte, was dem Musiker zu wissen nothwendig war, und die nicht sowohl dem Componisten als dem ausübenden Accompagnisten als Hülfsmittel für die Verwaltung seines Amtes dienen sollte, allmälig durch die Gunst der Umstände zu einer den gesammten Studiengang des Kunstjüngers beherrschenden Lehre emporgeschwungen, soweit, dass selbst der Contrapunkt, den sie in seiner Eigenschaft als grundlegende Lehre für die Composition völlig verdrängt hat, nur noch als die letzte und höchste Spitze jener, der Generalbasslehre, oder, wie sie in ihrer weiter entwickelten umfassenderen Form neuerdings allgemein genannt wird, der Harmonielehre erscheint.

Ich halte es für geboten, die vorstehenden Ansichten über die Generalbasslehre noch näher zu begründen.

In ihrer ursprünglichen Gestalt ist die Generalbasslehre, wie bereits angedeutet, aus der Praxis der Accompagnisten hervorgegangen, und daher steht sie im innigsten Zusammenhange mit der Entwickelung der Orgel und des Claviers, derjenigen Instrumente, die sich am meisten zur Begleitung eignen, da ein Einzelner mit ihrer Hülfe im Stande ist, die Symphonie mehrstimmiger Stücke wiederzugeben und somit dem Gesange die nöthige Stütze zu verleihen. Eine je reichere Entfaltung aber jene Gesänge aufweisen, um so schwieriger wurde es für die Accompagnisten, und gar bald erkannten sie es für gänzlich unmöglich, jeder einzelnen Stimme an sich den nöthigen Halt dadurch zu geben, dass sie jene Ton für Ton mitspielten. Sie begnügten sich statt dessen einen blossen Auszug aus der allgemeinen Symphonie der gesungenen Stimmen darzubieten und fanden gar bald, dass diese Manier ebenso, wenn nicht noch mehr zweckdienlich sei, als wenn sie sclavisch das Stück in allen seinen einzelnen Stimmen hätten wiedergeben wollen.

(Fortsetzung folgt.)

Odysseus.
Scenen aus der Odyssee.

Dichtung von Wilh. Paul Graff.

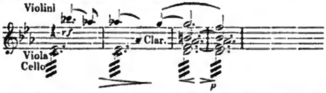
Für Chor, Solostimmen und Orchester von **Max Bruch**. Op. 41.

Berlin, N. Simrock. Partitur 18 Thlr. Clavierauszug $7\frac{1}{2}$ Thlr.

(Fortsetzung.)

Wir kehren in die Unterwelt zurück. Nach den feierlichen Worten des Odysseus wird es im Orchester lebendig, Figuren erheben sich in der Tiefe und steigen in langsamen Wellenlinien empor; der Chor begleitet das »Emporquellen der Todten«, und sein Grauen steigert sich zu einem heftigen Hülferufe an die Gottheit. Dann, nach einer kurzen Pause, beginnt ganz leise in der Tiefe der lange Klageruf der Schatten (Cismoll $^3/_4$), dessen unheimlichen Eindruck die grollende Bewegung in den Saiteninstrumenten steigert. Zuerst zusammen auf einem Tone verharrend, fragen sie wer sie rufe; belebter wird ihr Ruf, als sie vom Blute zu trinken begehren. Bei dieser Scene verlässt uns die Vorstellung wirklicher Scenerie nicht,

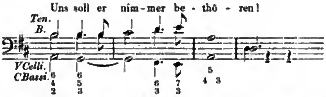
und wir denken uns den, wenn auch mit feinem Sinne gestalteten, doch sehr einfach angelegten musikalischen Ausdruck in enger Verbindung mit wirklicher Action. Die vorwiegend dramatisch gehaltene Behandlung mag leicht die Folge haben, dass diese Stelle im Concertsaal vielleicht nicht die Wirkung thut, deren sie in anderer Umgebung fähig wäre. Wir können wenigstens mit dem Geständnisse nicht zurückhalten, dass eine breitere Behandlung des Emporkommens der Schatten, namentlich ein derselben zu Grunde liegendes charakteristisches Thema der eindringlichen Wirkung vielleicht förderlicher gewesen wäre, geben dies indessen nur als unsere subjective Meinung; künstlerische Gründe, Rücksicht auf Symmetrie und ein angemessenes Maass des ganzen Stückes mögen den Componisten zu der kürzeren Anlage bestimmt haben. Die Schatten singen jetzt in einzelnen Gruppen (Kinder, Bräute, Jünglinge, Greise; der Dichter entnahm die Anregung hierzu Homer's elftem Buche) bei beruhigterer Bewegung ihre Klage über ihren unerwarteten Tod, *unisono*, in kurzen, aber rhythmisch fest geformten Sätzen; in den klagenden Begleitungsfiguren tritt hier zum ersten Male (am Schlusse der Klage der Bräute) ein kurzes Motiv von schneidender Wirkung auf, wie ein Aufschrei gänzlicher Hoffnungslosigkeit:



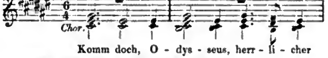
welches dann in verschiedenen Verbindungen wiederkehrt und jedesmal von Neuem mit eindringlicher Kraft aus den dumpfen Todtenklagen hervortritt, die Aufforderung zur Klage gleichsam erfüllt. Nun tritt Teiresias hervor und warnt in einfacher, aber höchst feierlicher, nur von den tiefen Saiteninstrumenten begleiteter Declamation den Odysseus vor »dem Gesange der Sirenen«. Der Chor begleitet erzählend seinen Abgang und verkündet das Herannahen von Odysseus' Mutter Antikleia (Alt), welche, zur Begleitung höherer Blasinstrumente, dem Sohne von der Treue der Penelope und darauf, in einer tief empfundenen, melodisch geformten Weise von den Leiden des alten Laertes erzählt; in heftiger Bewegung will Odysseus sie zurückhalten. Die Zahl der Schatten mehrt sich, zum Entsetzen der Gefährten — es ist zu bemerken, wie die beiden Chöre in wirksamem Contraste, wie Leben und Tod, gegenübergestellt sind —; überall die gleiche dunkle Färbung im Orchester, aus der das schrille Klagmotiv hervortritt; das »qualvolle Geächz« der Schatten begleiten die Gefährten in lebhafter, nachahmender Figur und schliessen endlich in einem lebendigen Schlusssatze mit einer kräftigen Aufforderung zur Flucht, nach dessen Abschlusse ein Nachspiel des Orchesters den Grundcharakter des Ganzen wieder herstellt. So schliesst dies an tiefen Wirkungen reiche Stück, bei dem freilich eine bestimmte dramatische Scenerie dem Zuhörer fortwährend vor Augen schwebt und auch wohl die Phantasie des Componisten bei der Conception nicht nur im Ganzen, sondern auch in vielen einzelnen Momenten beherrscht hat.

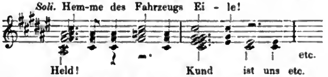
»Odysseus und die Sirenen« ist nun die dritte, in den Worten des Teiresias uns gleichsam schon angekündigte Scene, welche der Componist zur Behandlung sich gewählt. Wahrlich einer der dankbarsten Stoffe, wenn er, wie hier, in die rechten Hände fiel! Denn gerade hier soll ja die überwältigende Wirkung einer zauberischen, die Sinne berückenden Musik dargestellt werden. Auch noch ein anderer Grund ist vorhanden, warum gerade hier einer vollen Wirkung der Musik ein günstigerer Boden bereitet war (ein Grund, der manchen »Dramatikern« paradox erscheinen mag): im Gegensatz zu der vorigen, an einem und demselben Orte vor sich gehenden Scene ist hier ein in örtlich sich fortbewegender Weise verlaufendes Ereigniss gewählt — zu Schiffe fahren wir an der Sireneninsel vorüber — und der Componist daher genöthigt, jede Andeutung einer Illusion der Wirklichkeit völlig über Bord zu werfen, die Entwickelung des Ereignisses nur gleichsam symbolisch anzudeuten und im Uebrigen die Wirkung lediglich durch musikalische Mittel hervorzurufen. Es ist ihm dies in überzeugendster Weise gelungen. Nachdem sich in dem frischen D-dur die einzelnen Töne der Bläser allmälig zu leisem Vollaccorde vereinigt (*Allegro moderato* $^4/_4$), beginnen die Violinen zu wiegender Triolenbegleitung eine lebhafte, stufenweise aufwärts steigende Figur; zu ihr setzt der Chor ein, zuerst ganz leise, in einfachen Wendungen, zurückhaltend und in den Harmonien mit einem gewissen geheimnissvoll-sorglichen Ausdruck — er theilt uns mit, dass ihm auf Odysseus' Gebot das Ohr verschlossen sei —; dann bricht er aber auf einmal muthiger hervor und spricht seine entschlossene Sicherheit dem berückenden Gesange der Sirenen gegenüber aus — eine schön sich steigernde (zweimal ungefähr in gleicher Weise wiederholte) Periode, in welcher die Achtel der Bässe und Pauken

den Charakter muthiger Kraft ganz besonders heben und welche in dem kräftigen Schlusse:



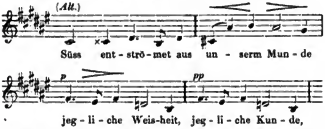
ihren Höhepunkt erreicht. Ernster, leidenschaftlicher erklingen nun die Worte des Odysseus, der uns erzählt, wie er festgebunden am Mast nach dem grünenden Strande hinblickt — wieder in einfach declamatorischer Weise, doch mit wohlgetroffenem Ausdrucke, während im Orchester die Triolenbewegung weitergeht. Plötzlich hält er inne, da zu Harfenklängen in langem Cisdur-Accorde (als Dominante zu *Fis*) der Gesang der Sirenen erklingt: »Komm doch Odysseus, herrlicher Held« u. s. w. Der Componist musste bei der Conception dieser Scene die Forderung einer eindringlichen musikalischen Wirkung vor allem für sich maassgebend sein lassen, und glaubte daher wohl mit Recht mit den beiden homerischen Sirenen seinen Zweck nicht erreichen zu können. Er bildet zwei Gruppen: den vierstimmigen Frauenchor, und neben diesem, an den Abschlüssen mit jenem wechselnd, noch einen dreistimmigen Sologesang, dessen einzelne Stimmen er doppelt besetzt will. So beginnen diese beiden Gruppen denn in kurzen Perioden den Zuhörer in ein Meer von süssem Wohlklang zu tauchen — nirgend ein Ablassen, wo die einen zu Ende sind, haben die andern schon wieder begonnen:





Aber die rechte Steigerung folgt nun: aus diesen noch mehr unbestimmten Rufen, welche das Colorit der Scene schon in-

tensiv genug bezeichnen, entwickelt sich eine weit sich ausspannende Weise von verlangendem Ausdrucke und wahrhaft bezaubernder Wirkung, ausser den gebrochenen Accorden der Harfe anfangs nur mässig begleitet:



in der Dominantentonart vom Sopran wiederholt, dann an den Abschlüssen wieder in den Wechsel der beiden Gruppen übergehend. Die Wirkung ist eine unwiderstehliche; namentlich ist auch das fortwährende Hineinklingen des Mollklanges, dem Höhepunkte selbstvergessener Entzückung entsprechend, sehr glücklich angewandt. Aber auch das sofortige Eintreten der Wirkung auf den Helden malt uns der Componist in anschaulicher Weise: zu vollerer, lebhafterer Begleitung beklagt er die Hartherzigkeit der tauben Gefährten in sprechenden Tönen. Von Troja wollen ihm die Sirenen erzählen (Motiv in B-moll), das ganze Orchester übernimmt in Es das Hauptmotiv, immer dringender wird das »Komm, komm«; noch einmal in vollen Klängen stimmen sie das einschmeichelnde Motiv an, noch einmal bittet Odysseus ihn zu lösen — doch die Entfernung wird grösser, allmälig verklingt der Gesang. Eine lebhafte Bewegung erhebt sich in den Geigen, wir verspüren neues Leben in dem Thun der Schiffsgenossen, in kräftig sich steigernden Tönen sprechen sie die Freude über ihre Rettung aus und wiederholen zum Schluss die uns bereits bekannten, kräftigen und muthigen Töne, in denen ihr kühner Trotz dem Sirenengesange gegenüber sich ausspricht. So wird das Ganze einheitlich und symmetrisch abgeschlossen, ein höchst gelungenes Gebilde wahrer Empfindung und edlen Wohllauts.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Briefe.

VI.

Geehrter Herr!

Diesmal berichte ich Ihnen weder über Instrumental-, noch über Vocalmusik, noch über Bücher theoretischen oder kunstgeschichtlichen Inhalts, sondern — über ein Feuilleton. In der That, ein in mehrerer Hinsicht interessantes Feuilleton! »Die Entlehnungen Händel's« betitelt sich dasselbe; in der »Neuen freien Presse« ist es erschienen (18. April d. J.) und von Ferd. Hiller geschrieben. Hiller als Kunstphilosoph, Hiller als Polemiker, Hiller als Lehrmeister Chrysander's begegnet uns darin. Das ist der Mühe werth!

Ich will Ihnen gleich sagen, worum es sich dabei handelt. Hiller bestreitet erstens, dass das Verfahren Händel's, aus fremden Werken Themen und Sätze zu entlehnen, ein künstlerisch gerechtfertigtes sei; zweitens bestreitet er die Aehnlichkeit, welche Chrysander in diesem Verfahren zu demjenigen Shakespeares findet, der aus Novellen, Schauspielen u. s. w. seine Dramen gestaltete; drittens tritt er der Ansicht entgegen, dass die hohe Geltung der Shakespeare'schen Dramen auch den Werken Händel's beizumessen sei.

Diese drei Punkte, wie Sie sehen, sind eines ernsthaften Streites durchaus würdig; besonders eine gegen die zwei ersten Behauptungen sachverständig geführte Polemik könnte lehrreich in mancher Beziehung werden, da man dabei gewiss auf Materien stossen würde, die noch sehr im Dunkeln liegen. Herr Hiller aber fasst die Sache so an.

»Uns möge die Frage«, sagt er in Betreff des ersten Punktes, »einige Augenblicke beschäftigen nach der Gerechtigkeit solcher Aneignungen. Denn wie viel man auch dem Genius verzeihen mag (und die Verzeihung wird leicht, wo die Bewunderung mit ihr Hand in Hand geht), den ewigen Gesetzen, welche die Menschheit regieren, bleibt er unterthan.

Ich weiss, dass mir nichts angehört
Als der Gedanke, der ungestört
Aus meiner Seele will fliessen,

ruft Goethe aus — und beredter ist der Glaube an das vielverkannte geistige Eigenthum wohl nie ausgesprochen worden. Gerade weil der Gedanke erfunden, weil er unwillkürlich uns entströmt, empfinden wir seine Zugehörigkeit so tief — ja eigentlich als ein Stück unseres eigensten Wesens. Und je stärker ein bedeutender schaffender Geist das fühlen muss beim persönlichen Schaffen, je grösser sollte seine Achtung sein vor dem Eigenthum auch des geringsten Genossen. Was er mit dessen Aneignung erreicht, was er durch seine höhere Kraft daraus macht, ändert das ursprüngliche Verhältniss nicht. Wird man dem Bildhauer erlauben, auch nur ein Stück rohen Marmors zu stehlen, weil er im Stande ist, die Statue einer Göttin daraus zu machen?«

So sagt Hiller; und zu citiren, was er noch weiter darüber sagt, wäre Papierverschwendung. Sie ersehen aus diesen Declamationen zur Genüge, welche Anschauung er von der Sache hat. Die Frage: inwieweit der Künstler, speciell der musikalische, fremde Themen und Sätze zu eigner Verwendung und Verarbeitung entlehnen dürfe: diese, in erster Reihe, ästhetische Frage, wird unter Hiller's Händen eine moralische. Für ihn ist der Schöpfer des »Messias« nicht viel andres, als ein genialer Langfinger, ein musikalischer Buschklepper, der sich aufs künstlerische Gaunerhandwerk trefflich verstand. »Das Molierische Wort: Ich nehme das Meine, wo ich es finde, scheint er in Wahrheit zu seinem Glaubensartikel gemacht zu haben« so bekräftigt Hiller noch weiter. Und nun der Vergleich — was sagen Sie zu dem Vergleich, den er macht, um Händel's Verfahren ins rechte Licht zu setzen? »Wird man dem Bildhauer erlauben, auch nur ein Stück rohen Marmors zu stehlen, weil er im Stande ist, die Statue einer Göttin daraus zu machen?« Ich bin überzeugt, wenn Hiller heute erführe, dass Mozart das Notenpapier, auf welchem er den »Don Juan« componirt; dass Rafael die Leinwand, auf welche er seine »Sixtinische« gemalt; dass Goethe Tinte und Feder, womit er den »Faust« geschrieben; kurz: dass alle drei Künstler die Materialien zu ihren Schöpfungen entwendet hätten: ich bin überzeugt, Herr Hiller würde sodann seiner Entrüstung über diese Kunstgräuel ebenso unverholen Ausdruck geben, als er es jetzt, angesichts der Händel'schen Frevel gethan. Es lebe die Declamation!

Um auf den zweiten Punkt zu kommen:

Chrysander stellt dem Händel'schen Kunstverfahren ein anderes, gleichartiges zur Seite. Er sagt so: »Und wenn Händel aus Kirchen-, Instrumental- und Kammerstücken, eigenen und fremden, Oratorien baute, was that er denn Anderes, als was Shakespeare that, wenn dieser aus Novellen, Schauspielen, Chroniken und Liedern seine Dramen gestaltete?«

Nun werden Sie glauben, dass Hiller, um Chrysander zu widerlegen, ihm einen Unterschied zwischen dem Händel'schen und Shakespeare'schen Kunstverfahren nachweist; dass er nachweist: bei solchen Entlehnungen sei der Einfluss auf die selbständige Ausarbeitung ein anderer beim musikalischen, ein anderer beim poetischen Kunstwerk; dass

er nachweist: es sei durchaus nicht ein und dasselbe, wenn der Musiker fremde Themen und Sätze sich aneigne, und wenn der Dichter Novellen, Schauspiele, Chroniken und Lieder benutze; dass er nachweist: dasjenige, was dem Poeten mit Recht gestattet werden könne, müsse dem Tonkünstler ein- für allemal verwehrt bleiben; mit einem Worte: dass er die gänzliche Unhaltbarkeit der Chrysander'schen Vergleichung nachweist. Das werden Sie glauben.

Aber ein so schwerfälliger Kämpfer ist Herr Hiller nicht; mit solch gelehrten Kanonen kommt er nicht angefahren. Leicht und elegant streckt er seinen Gegner nieder. »Aus Novellen, Schauspielen u. s. w. hätte Shakespeare seine Dramen gestaltet?« so stellt er sich in Position. Und nun zieht er den Degen: »Aus der Fülle der reichsten Seele, die je in einem Menschenleib Platz genommen, hat er sie geschaffen; diejenigen wenigstens, die ihn uns zum göttlichen Seher gemacht!« — Sehen Sie? Da liegt er nun, der arme Chrysander! —

Ueber den dritten Punkt lässt Hiller sich folgenderweise hören:

Wenn Händel's künstlerische Eigenschaften »seinen Oratorien wahrscheinlich ein längeres Leben verleihen werden, als irgend anderen, theilweise dennoch höher stehenden Werken der Tonkunst zu Theil werden wird, die nicht zu messende Geltung, welche den Shakespeare'schen Gedichten bleibt bis an das Ende der Menschheit, haben sie nicht — können sie nicht haben. Denn über dem Ton und der Farbe, über dem Stein und dem Erz steht das Wort in seinem luftigen Klang und in seiner trotz alledem ewigen Dauer.«

Die Stelle hier (sie beschliesst das Hiller'sche Feuilleton) ist unleugbar schwer verständlich. Ich will mich jedoch nicht abschrecken lassen und es versuchen, ihr auf den Grund zu kommen. Frisch zu!

Was mag Hiller mit dem Gesagten nur meinen? Dass dem Wort eine längere Dauer beschieden sei als dem Tone? Dass in so und so langer Zeit die Musik verstummt sein, indess die Poesie noch leben werde? Woher weiss er das? Und wenn er das weiss: was hat es mit der Werthschätzung Händel's gegenüber Shakespeare's zu thun? Auf welche Art ist daraus ein Maassstab für beide zu gewinnen? Sollte Händel desshalb die Geltung Shakespeare's nicht haben können, weil »das Wort in seiner ewigen Dauer über dem Tone steht«? Desshalb? Also auf das Material käme es an, mit welchem beide Künstler arbeiten? Das Material sollte uns sagen können, ob ein Künstler gleich sei dem andern, oder nicht? Das Material sollte entscheiden, wer an Bedeutung grösser sei: ob Händel oder Shakespeare? Meint er das?

Offenbar, er meint das; er kann nichts Anderes meinen. Ich überlese die Stelle wieder und wieder, und immer und immer kommt derselbe Sinn heraus. Derselbe Sinn — nicht wahr, ich spreche höflich? Aber lange, fürchte ich, wird es in diesem Tone nicht mehr gehn! Ich werde Ihnen über Herrn Hiller die ganze, volle Wahrheit sagen müssen, und das verträgt sich mit der Politesse nicht so ganz! Gerade heraus: Herr Hiller ist in keiner, in gar keiner Beziehung derjenige, der sich in tiefer gehende Kunstfragen einlassen darf. Materien, wie die gegenwärtige, zu untersuchen: dazu gehört ein gewiegter Theorist und Aesthetiker. Herr Hiller ist weder das eine, noch das andere; um wie viel weniger, beides zugleich! Sein theoretisches Wissen sowohl, als sein ästhetisches lassen beinahe Alles zu wünschen übrig, und sein Geist entbehrt der nöthigen Klarheit und Schärfe gänzlich. Ich wäre der letzte, der es ihm streitig machen wollte: er ist ein routinirter Musiker: er hat Esprit; er ist belesen; er spielt hübsch Clavier; sein Stil ist glatt: das ist wahr! Aber eben so wahr ist es, dass solche Talente noch lange, lange nicht hinreichen, ja zum Theil sogar hinderlich sind, um ernste Kunstfragen in gründlicher Weise durchzusprechen. Es ist eben etwas Anderes, ein Feuilletonist und ein Denker. Dieser belehrt, jener amüsirt; dieser hat Gedanken, jener Einfälle; dieser umfasst die Sache, jener umgebt sie. Das ist der Unterschied! Und desshalb wird auch Hiller ganz erträglich sein, so lange er über unwesentliche Dinge Unwesentliches spricht; aber sobald er es unternimmt, irgend eine Sache, eine wirkliche Sache, zu erörtern, fällt er der Lächerlichkeit bei allen Kennern unausbleiblich anheim, da es ihm überall an Boden fehlt und er fortwährend gezwungen ist, in der Luft herum zu zappeln. Das ist komisch genug! Aber noch weit komischer ist es, wenn er den Lehrmeister Chrysander's machen will; und noch unendlich komischer, die Art und Weise, wie er sich dazu anstellt. Wenn man das ganze Hiller'sche Raisonnement nur so recht bedenkt! Chrysander bewundert das Verfahren, wie Händel fremde Motive und Sätze zu grossartiger, ungeahnter Bedeutung umbildet. Was? entgegnet Hiller. »Wird man dem Bildhauer erlauben, auch nur ein Stück rohen Marmors zu stehlen, weil er im Stande ist, die Statue einer Göttin daraus zu machen?« Chrysander behauptet, das Händel'sche Verfahren gleiche demjenigen Shakespeare's, der aus Novellen u. s. w. seine Dramen gestaltete. »Aus Novellen, Schauspielen, Chroniken und Liedern, ruft Hiller, hätte Shakespeare seine Dramen gestaltet?« Falsch! »Aus der Fülle der reichsten Seele, die je in einem Menschenleib Platz genommen, hat er sie geschaffen; diejenigen wenigstens, die ihn uns zum göttlichen Seher gemacht.« Chrysander stellt die künstlerische Bedeutung Händel's auf gleiche Stufe mit derjenigen Shakespeare's. Unsinn! fällt Hiller ihm ins Wort. »Denn über dem Ton und der Farbe, über dem Stein und dem Erz, steht das Wort in seinem luftigen Klang und in seiner trotz alledem ewigen Dauer.« — O wortreiche Gedankenarmuth . . . .

Genug! Was ich Ihnen zeigen wollte, haben Sie gesehen: Hiller als Kunstphilosoph, Hiller als Polemiker, Hiller als Lehrmeister Chrysander's. Herzlichen Gruss!

Ihr ergebener

S. Weiss.

Carl Hennig. †

Der königliche Musikdirector und Organist an der Sophien-Kirche zu Berlin, Herr Carl Hennig, welcher am 18. April an den Folgen eines Schlaganfalles daselbst verschied, ist am 23. April 1819 zu Berlin als Sohn des seiner Zeit sehr geachteten Schulvorstehers Hennig geboren. Schon früh zeigten sich in dem Knaben bedeutende musikalische Anlagen, welchen die Eltern eine sorgfältige Ausbildung zu geben sich angelegen sein liessen. Sein Lehrer im Studium der Musik wurde, nachdem er als Knabe (mit Julius Stern zusammen) den Unterricht A. W. Bach's genossen, A. B. Marx, bei dem er einen vollständigen Cursus der Composition durchmachte. Erst 14 Jahr alt, brachte er bereits einen selbstcomponirten Psalm für Soli, Chor und Orchester zur Aufführung. Bald darauf sehen wir ihn als Dirigent an der Spitze eines Orchester- und eines Gesang-Vereines, der in früheren Jahren oftmals in grossen, besonders Wohlthätigkeits-Concerten, vor die Oeffentlichkeit trat und sich durch seine künstlerischen Leistungen hohes Ansehen erwarb. Nach vierjähriger Thätigkeit als Organist an der Paulskirche in der Villenstadt Pankow bei Berlin wurde er als Organist an die Sophienkirche zu Berlin berufen, welches Amt er 22 Jahre lang, bis zu seinem Tode, mit Hingebung verwaltete. Vor sieben Jahren begründete er, unterstützt durch den ersten Geistlichen der Sophienkirche, Superintendent Strauss — einen als Liturgiker höchst bedeutenden Mann, der sich auch als Componist für Kirchenmusik einen sehr geachteten Namen erworben hat — einen zum grössesten Theile aus freiwilligen Mitgliedern bestehenden Kirchenchor, dessen Leistungen nicht blos den ungetheilten Beifall der Kirchengemeinde fanden, sondern auch oftmals in öffentlichen Blättern, auch in dieser Zeitung, rühmend hervorgehoben worden sind. Auch in dem von ihm 12 Jahre lang geleiteten Männergesang-Verein »Lyra«, welcher der Pflege guter Musik sich widmete, hatte er oft Proben seines feinen Gefühles für musi-

kalische Schönheit an den Tag gelegt. Das Jahr 1871 sah ihn mit Wieprecht vereint an der Spitze der grossen Wohlthätigkeits-Concerte für die Verwundeten. Im December 1863 wurde er wegen seiner Verdienste um die Musik zum königlichen Musikdirector ernannt. Seine grösseren Werke sind: eine Symphonie-Cantate in drei Abtheilungen, für Solo, Chor und Orchester, »Die Sternennacht« betitelt; ein »Friedenspsalm« für achtstimmigen Chor, Orgel, Posaunen und Harfen; ein »Königspsalm« und »Die Königseiche« für Soli, Chor und Orchester — alles Werke, die wohl verdienten in öffentlichen Aufführungen dem Publikum vorgeführt zu werden und denen wir bald im Musikleben zu begegnen hoffen. Ausserdem hat er neben vielen schätzbaren Liedern und Claviercompositionen eine grosse Zahl von Männer-Quartetten, ernsten und heiteren Inhalts, componirt, so die bekannte »Froschcantate«. Auch auf dem Gebiete der Orgelliteratur haben wir ihm manches gute Werk zu verdanken. Als Gesanglehrer stand er auf dem Boden der altitalienischen Schule und wusste durch umfassende Kenntnisse und edle Geschmacksrichtung seine Schüler durchaus künstlerisch zu bilden.

Grosse Milde, Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit waren die Grundzüge seines Charakters. Von der hohen Achtung und Verehrung, welche der Verstorbene allgemein, insbesondere aber in der Gemeinde genoss, die er so lange Jahre hindurch allsonntäglich durch sein schönes empfindungsvolles Orgelspiel erbaute, legte die Trauerfeierlichkeit am Montag den 21. April ein schönes Zeugniss ab. Eine grosse Anzahl Gemeindeglieder und Freunde des Verstorbenen, sowie viele Collegen in seinem Berufe hatten sich in der Sophienkirche eingefunden, in welcher — in Berlin eine seltene Ausnahme — der blumenbekränzte Sarg vor den Altar getragen und dort niedergesetzt worden war, während der Lyra-Verein seinem geliebten Dirigenten einen letzten Scheidegruss nachsang. Die Worte des Superintendenten Strauss am Sarge des Verblichenen gaben ein schönes Spiegelbild der segensreichen Wirksamkeit des Verstorbenen und liessen zugleich das herzliche zwischen diesem und dem Redenden bestandene Verhältniss erkennen, und das innige Band, welches den Vollendeten sowohl mit der Gemeinde, als mit den von ihm geleiteten Chören verband. Ein bedeutsamer Zufall war es gewesen, dass der Schlaganfall, welcher dem Leben des Betrauerten in wenigen Tagen ein Ziel setzen sollte, denselben gerade, wie er selbst so oft gewünscht, bei der Erfüllung seines Berufes in dem Momente betroffen, als er in der Vorprobe zum Osterfest mit seinem liturgischen Chore mit der Einübung der Ostermotette: »Christ ist erstanden, Tod wo ist nun dein Stachel, Hölle wo ist dein Sieg?« beschäftigt war.

Ein Leben voll reicher Thätigkeit liegt abgeschlossen vor uns, eine Thätigkeit, die wenn auch häufig still im Verborgenen geübt, doch des Segens nach vielen Richtungen hin nicht entbehrt hat und reiche und schöne Früchte auch noch lange nach dem Aufhören des unmittelbaren Wirkens des dem Leben Entrissenen dereinst bringen wird.

Der Verstorbene hinterlässt eine Wittwe und fünf Kinder, von denen der Aelteste, Carl, als Organist und Dirigent eines Musikinstitutes in Posen eine rühmliche Thätigkeit entfaltet, die zweite als trefflich geschulte Sängerin geachtet wird, alle aber, wie es scheint, die Lust und Freude und mehr oder minder auch das Talent ihres Vaters zur Musik als schönes Erbtheil empfangen haben. *S.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Orgelconcert.) Montag den 12. Mai, am Nachmittag 5½ Uhr, gab der fleissige und rührige Organist Otto Dienel vor einem eingeladenen zahlreichen Publikum ein Concert in der Marienkirche, und zwar »zur 130jährigen Jubelfeier der Orgel«. Unterstützt wurde dasselbe durch die Damen Frl. Klaproth (Sopran) und Frl. Maass (Alt), sowie den Herrn Sturm (Tenor). Das Programm war folgendes: 1) Präludium in E-moll von Seb. Bach. 2) Recitativ und Arie für Tenor aus Mendelssohn's Elias (»Zerreisset eure Herzen« — »So ihr mich von ganzem Herzen suchet«). 3) Choralvorspiel über »O Lamm Gottes unschuldig« von Seb. Bach. 4) Arie für Alt aus Hasse's *Te Deum* (»*Dignare Domine*«). 5) Viertes Orgelconcert (F-dur) von Händel. 6) Terzett für Sopran, Alt und Tenor vom Concertgeber (»Gott, deine Güte«). 7) Thema mit Variationen in As-dur von Thiele. 8) Arie für Sopran aus Mendelssohn's Elias (»Höre Israel«) und schliesslich 9) eine freie Phantasie vom Concertgeber. — Herr Dienel ist als tüchtiger Orgelspieler bekannt, obgleich sein Spiel nicht frei von einigen Mängeln ist, was zum Theil an der Beschaffenheit der Orgel liegen mag. Wir vermissten hauptsächlich einen kräftigen, die ganze Harmonie tragenden vollen Basston im Pedal. Dieser Mangel wirkte besonders störend beim Accompagnement der Gesänge, wo der Concertgeber einige stärkere 8- und 16füssige Register hätte ziehen müssen. Herr Dienel hat seinem Programm eine kurze Geschichte der Orgel der St. Marienkirche, sowie auch die jetzige Disposition derselben hinzugefügt, die wir hier unsern Lesern mittheilen wollen: »Die früheste Erwähnung einer Orgel in der St. Marien-Kirche fällt unter die Regierung des Kurfürsten Johann Georg »ins Jahr 1579. Dieselbe hatte 400 Pfeifen und 9 Register. Im Jahre »1679 wird von einem grösseren drei-manualigen Werke berichtet, »welches ‚der Orgelmacher Christoph Werner vor freien Tisch und »100 Thlr.' reparirt und mit zwei neuen Bälgen versehen hat, so dass »deren nun acht waren. Im Jahre 1719 wurde aber dieses Werk für »völlig unbrauchbar zur Erfüllung seines Zweckes gehalten, und da »die Wittwe Stillerin, geborene Betzin (Stiller, geb. Betz), zum Baue »einer neuen Orgel 1590 Thlr. geschenkt hatte, so wurde noch in »demselben Jahre ein Contract mit dem Orgelbauer Joachim Wegner »abgeschlossen, nach welchem er für 2000 Thlr. das Werk zu bauen »versprach. Im Herbste des Jahres 1719 wurde das Werk begonnen »und im Frühjahre 1723 wurde es vollendet. Den 12. Mai 1723 haben »die Herren Adrian Lutterodt, Organist an St. Nicolai, Johann Friedr. »Walther von der Garnison-Kirche und Joh. Dietrich Wiedeburg von »St. Marien die Orgel abgenommen und gefunden, dass ‚alles, wie es »Name haben mag, nach dem vorgeschriebenen Contracte von dem »Orgelmacher Hrn. Joachim Wagner gut und tüchtig gemacht sei.' — »Ausser diesem Meisterwerke baute der Orgelbauer Wagner noch »folgende Werke: 1) die Orgel in der hiesigen Garnison-Kirche »1724—25, 2) die alte Orgel in der Garnison-Kirche zu Potsdam 1723, »welche 1730 der Jerusalemer Kirche in Berlin durch Friedrich Wilhelm I. geschenkt wurde, 3) die Orgel in St. Georgen, 4) die alte »Orgel auf dem Friedrichs-Werder in Berlin, 5) die Orgel in der Parochial-Kirche, 6) in der französischen Kirche in der Klosterstrasse, »7) im Friedrichs-Hospital, und 8) 1732 die neue Orgel in der Garnison-Kirche zu Potsdam. — Als im Jahre 1800 der Abt Vogler nach »Berlin kam, wusste derselbe den damaligen Organisten Seidel an »St. Marien für sein Simplifications-System zu interessiren. Eine Erläuterung desselben würde zu weit führen. Es sei nur erwähnt, »dass auf seine Veranlassung durch den Orgelbauer Falkenhagen von »den 2556 Pfeifen, welche die Orgel enthielt, 1555 herausgenommen, »und dass von den übrigen 1001 Pfeifen viele zu anderen Registern »umgearbeitet worden sind. Gegen diese misslungene Umgestaltung »erhoben sich jedoch bald viele Stimmen, und im Jahre 1829 wurde »die Orgel wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt mit nur geringen »Aenderungen durch den Orgelbauer Buchholz hergestellt. Die jetzige »Disposition des Werkes ist folgende:

Hauptwerk.	Oberwerk.
1. Bordun 16'	22. Quintatön 16'
2. Principal 8'	23. Principal 8'
3. Gambe 8'	24. Gedakt 8'
4. Rohrflöte 8'	25. Octave 4'
5. Octave 4'	26. Rohrflöte 4'
6. Spitzflöte 4'	27. Nasard 2⅔'
7. Quinte 2⅔'	28. Octave 2'
8. Octave 2'	29. Sifflöte 1'
9. Cornet 5fach	30. Mixtur min. 2fach
10. Scharf 5fach	31. Mixtur major 2fach
11. Cimbel 3fach	32. Oboe 8'
12. Trompete 8'	
Schwellwerk.	**Pedal.**
13. Salicional 8'	33. Principal 16'
14. Gedakt 8'	34. Violon 16'
15. Quintatön 8'	35. Subbass 16'
16. Gemshorn 8'	36. Nasard 10⅔'
17. Octave 4'	37. Gemshorn 8'
18. Fugara 4'	38. Bassflöte 8'
19. Flöte 4'	39. Octave 4'
20. Octave 2'	40. Posaune 16'
21. Quinte 2⅔'	41. Posaune 32'

»Manual- und Pedalcoppeln, ein Schwellertritt, Sperrventile u. dgl. »sind selbstredend vorhanden.« — Diese Anordnung ist nicht sehr günstig, da die Orgel im Verhältniss zu den hohen Stimmen und Mixturen nicht die genügende Anzahl achtfüssiger Grundstimmen besitzt, namentlich im Pedal und auch im Oberwerk.

✱ **Berlin.** Dem kürzlich veröffentlichten »Statistischen Rückblicke auf die königlichen Theater zu Berlin, Hannover, Cassel und Wiesbaden im Jahre 1872« entnehmen wir folgende Notizen: Auf den königlichen Bühnen in Berlin wurde im Jahre 1872 an 64 Tagen nicht gespielt. Im Ganzen wurden 544 Vorstellungen gegeben: 278 Schauspiel-, 171 Opern-, 64 Ballet- und 31 gemischte Vorstellungen; davon im Opernhause 278 (darunter 12 Schauspiele), im Schauspielhause 267, im königlichen Palais 1, in Potsdam 2, im Neuen Palais 1. Unter den 544 Vorstellungen im Opernhause waren 8 der Pollinischen Gesellschaft unter Mitwirkung der Madame Artot. An verschiedenen Stücken kamen 89, an verschiedenen Opern 49, an verschiedenen Ballets und Divertissements 18 zur Darstellung; an 13 Abenden fanden Solotänze statt. Zum ersten Male wurden 13 Stücke aufgeführt; und nur 1 Oper »Hermione« von *M. Bruch*

und das Ballet »Militaria« von *P. Taglioni* und *P. Hertel*. Neu einstudirt wurden 6 Stücke und 4 Opern. Unter den ausscheidenden Mitgliedern waren von der Oper Frau Lucca und die Concertmeister Ries, Zimmermann und Spohr, sowie der Musikdirector Wieprecht. Von den verschiedenen Opern wurden am häufigsten aufgeführt: der Freischütz (12mal), Margarethe (11mal), die Jüdin (9mal), Tannhäuser (8mal); von Ballets: Militaria (26mal), Flick und Flock (12mal). — Von classischen Werken wurden im Ganzen 77 Schauspiele und 48 Opern aufgeführt; unter letzteren Werke von Gluck 8, Mozart 16, Beethoven 7, Weber 17, Méhul 3, Cherubini 2. — Der Freischütz wurde am 4. October zum 400. Male, Margarethe am 10. December zum 150. Male gegeben. Die königliche Kapelle veranstaltete 9 Symphonie-Soiréen zum Besten ihrer Wittwen- und Waisenkasse. — Die königlichen Theater in Hannover, Cassel und Wiesbaden haben ähnliche Resultate aufzuweisen, sie haben mit Recht ihren Ruhm darin gesucht, mindestens 50—60 classische Schauspiele und Opern aufzuführen. Wir werden in nächster Nummer auf dieselben zurückkommen.

✱ **Göttingen.** (Akademische Concerte, Quartett-Soiréen etc. im Wintersemester 1872—1873.) Der akademischen Concerte hatten wir vier. Ich halte es für mehr als wünschenswerth, ihre Zahl zu vermehren, wenn auch einstweilen nur bis auf sechs. Dass mit Veranstaltung besonders der Orchesterconcerte grosse Schwierigkeiten verbunden sind, weiss ich sehr wohl; ginge es nicht anders, so liessen sich vielleicht zwei Concerte für Kammermusik einschieben und damit wäre auch dem Bedürfniss nach ihr Rechnung getragen. Schon im vergangenen Winter war ihr eins der Concerte gewidmet. Diese Einrichtung wurde allgemein willkommen geheissen. Es versteht sich von selbst, dass das Hauptgewicht immer auf den Orchesterconcerten liegen muss. Wollte der Leiter der Concerte, Musikdirector Hille, eine Einrichtung in der vorgeschlagenen Weise demnächst treffen, wenigstens versuchen, ob sie durchführbar ist, was ich vorläufig keinen Grund habe zu bezweifeln, so würde dies gewiss dankbar anerkannt werden. Gehen wir nun zu den Concerten selbst über. Das erste akademische Concert eröffnete die recht tüchtig ausgeführte Bdur-Symphonie von *Beethoven*. Als Gäste traten auf die Sängerin Frl. Ida Rosburgh aus New-York und der Violoncellist Kammermusikus Philipsen aus Hannover. Frl. Rosburgh's fast ausschliessliches Feld ist die Coloratur, darin leistet sie wirklich Tüchtiges. Man hat aber dabei das Gefühl, als sei ihr alles Uebrige Nebensache, und so machen denn auch ihre Leistungen weniger den Eindruck des echt Künstlerischen, als vielmehr den gut ausgeführter Kunststücke. Ich glaube desshalb nicht, dass sie in Deutschland, wo man Gottlob noch Anderes von einer Sängerin verlangt, nachhaltige Erfolge erzielen wird. Beifall und Hervorruf fehlten hier übrigens nicht. Sie sang »Una voce« aus dem »Barbier« von *Rossini*, die allbekannten *Rode*'schen Variationen und »Batti, batti« aus »Don Juan«. Herr Philipsen leistet vorläufig gerade nichts besonders Hervorragendes, ist aber ein recht wackerer solider Spieler, dessen Cantilene man immer gern hören und wie hier, mit Beifall aufnehmen wird. Höhern Anforderungen an die Technik wird er durch fleissiges Studium zu genügen hoffentlich bemüht sein. Seine Vorträge bestanden in dem 1. und 2. Satze eines Concertes von *Eckart*, einem Adagio von *Mozart* und Adagio und Capriccio von *Goltermann*. — Das zweite Concert brachte uns zwei Gäste, mit denen jeder Concertgeber Ehre einlegen wird: die Clavierspielerin Fräul. Emma Brandes und den Geiger Concertmeister Richard Barth aus Münster, Künstler vom echtesten Schrot und Korn, deren Vorträge zu Lob und Beifall herausfordern. Beides wurde ihnen im reichsten Maasse zu Theil, von Kennern wie Laien. Herr Barth, der eigenthümlicherweise den Bogen mit der linken Hand führt, ist ein Schüler Joachim's, dessen geniale Spielweise deutlich in des Schülers Spiel hervortritt. Er ist noch nicht so bekannt, als er zu sein verdiente, wird aber, wenn er aus seiner Zurückgezogenheit mehr heraustritt, bald genug von sich reden machen. Die »kleine« Brandes eroberte sich im Nu Aller Herzen und Hände und wird lebhaftest wieder herbeigewünscht. Beide Gäste spielten zusammen: die Sonate in G Op. 30 von *Beethoven* und *Brahms'* originelle ungarische Tänze, von Joachim für Pianoforte und Violine eingerichtet. Von Solosachen trug Frl. Brandes noch vor: Präludium und Fuge (A-moll) und Capriccio (E-moll) von *Mendelssohn*, A-dur Presto von *Scarlatti*, Arabesken von *Schumann* und das Cdur-Rondo von *C. M. v. Weber*. Herr Barth spielte noch allein ein Adagio von *Spohr*. — Die Singakademie führte vor: ein doppelchöriges geistliches Triumphlied von *Joh. Eccard*, das Ave verum von *Mozart* und die Hymne »Hör' mein Bitten« von *Mendelssohn*. Das Sopransolo in letzterer sang eine junge Braunschweigerin nicht gerade musterhaft. — Die *Mendelssohn*'sche Adur-Symphonie, das Andante aus der tragischen Symphonie von *Fr. Schubert* und die Ouvertüre zum »Wasserträger« von *Cherubini*, von denen die Symphonie am besten ausgeführt wurde, waren die Orchesterwerke des dritten Concertes. In demselben liess sich der Opernsänger Baumann aus Hannover hören mit zwei *Mozart*'schen Arien und einem Liede von *Marschner*. Der Sänger besitzt ein prachtvolles Material, einen volltönenden tiefen Bass. Ist dieser erst vollkommener ausgebildet, so kann der Sänger eines bedeutenden Erfolges überall sicher sein. Vorläufig dürfte der ihm gespendete Beifall mehr seiner schönen Stimme als seiner Gesangskunst gelten. (Schluss folgt.)

✱ Aus **Stuttgart** meldet der »Würtembergsche Staatsanzeiger«: Das zehnte Abonnement-Concert brachte (am Ostersonntag) eine neue Orchester-Composition des Professors Wilhelm Speidel. Das Werk führt die Aufschrift: »König Helge. Symphonisches Tongemälde in drei Abtheilungen nach Oehlenschläger's Romanzen-Cyklus Helge, in G. v. Leinburg's Uebersetzung. Prolog und verbindendes Gedicht von A. Dulk.« Die herkömmliche technische Bezeichnung des Werkes dürfte wohl keine andere als die eines Melodramas sein; übrigens hat der Componist hierbei die einem wesentlichen, von der Aesthetik gegen diese Kunstform erhobenen Einwande begegnende Neuerung eintreten lassen, dass er statt des sonst üblichen raschen Wechsels der Declamation und Musik zunächst der Declamation Raum zur Darstellung eines zusammenhängenden epischen Vorganges verstattet, sodann aber auch der Musik unverkürzt das Wort ertheilt, um die durch die Poesie angeregte Stimmung und Gemüthsbewegung in längeren, meist formell abgerundeten Tonsätzen zum Ausdruck zu bringen. Es muss anerkannt werden, dass der Componist in diesem ein hochzielendes Streben bekundenden Werke trotz der immensen Schwierigkeiten dargethan hat, dass er nicht blos in Beherrschung der Technik und Orchestration, sondern auch nach Seiten des inneren Gehaltes seiner Musik ein Componist von reicher Begabung und hoher künstlerischer Bildung ist, dessen musikalisches Denken und Empfinden in dem edelsten Boden der Gegenwart wurzelt (?).

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

Catalogo generale di Giovan Gualberto Guidi editore di musica con magazzino di libri antichi e moderni. In-8⁰. pag. 60. Firenze, G. G. Guidi. L. 0,50.

Clement (F.). — Beroemde toonkunstenaars van de 16 de eeuw tot op onzen tijd. Nieuwe uitg. afl. 1—5. Haarlem, A. C. Kruseman (1—160 met portr.) gr. 8⁰. per afl. 0,50.

Dunaud. — Discours biographique sur J. J. Rousseau; par *Charles Dunaud*, instituteur. In-18 jésus. 108 p. Sens, imp. Duchemin; l'auteur. 1 fr. 25 c. (1871.)

Enoch's Musical Monthly, edited by Sir Jules Benedict. (Quarterly.) Part 1 Edits. A & B. 4 to. sewed 2 s. each. London, Enoch.

Lavoix. — La Musique dans la nature; par *H. Lavoix* fils. In-8⁰. 79 p. Paris, imp. Chaix & Ce.; lib. Pottier de Lalaine. 2 fr. 50 c. (19 avril.)

Owen (John). Gems of Welsh melody: a selection of popular Welsh songs, with English and Welsh words. Specimens of pennillion singing, after the manner of North Wales, and Welsh national airs, ancient and modern. 1st series. Folio. (Wrexham, Hughes) sewed 2 s. 6 d. London, Simpkin.

Regolamento della prima Società musicale di Saonara denominata »L'Italia«. In-16. pag. 8. Padova, tip. del Seminario.

Regolamento per il concerto musicale della città di Genzano di Roma. In-8. pag. 12. Roma, tip. Bencini.

Rossi (Luigi Felice). Memoriale del metodo di canto corale, ossia dialoghi intorno ai principii elementari della musica. Terza edizione. In-16. pag. 60. Torino, Giudici & Strada. L. 1. 20.

Schaeffer (A.). — Mélanges d'histoire et de littérature par *Adolphe Schaeffer*. In-18⁰. Paris, libr. Sandoz & Fischbacher. 3 fr. 50 c. (Chap. XII: Félix Mendelssohn-Bartholdy.)

Thomas (John). The songs of Wales, with accompaniment for Piano or Harp. Edited by John Thomas. (12 monthly parts.) Roy. 8vo. sewed 1 s. each. London, Cramer.

Varni (Prof. Santo). Appunti sul teatro di Libarna. In 16. pag. 20. Genova, tip. Sordomuti. (Estratto dagli Appunti sull' arte Libarna.)

Vasconcellos (J. de). — Archeologia artistica 1º anno volume I — fasciculo I, publicada por *Joaquim de Vasconcellos*. Porto imprensa Portugueza 1873. (Tiragem, 250 exemplares.) I. u. d. Tit.: Luiza Todi, estudo critico por *J. de V*. Porto etc. 1873. 4⁰. XXXI, 157 pp. e 2 mapp. (Berlin, Asher & Co. 3⅓ rthl.) (Fasc. 2 ist nicht musikalischen Inhaltes.)

Von demselben Verfasser haben wir bereits früher angezeigt: Os musicos Portuguezes (biographia — critica — historia — bibliographia). Porto 1870. 2 vol. em 8⁰ gr

ANZEIGER.

[111] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

In **neuer** vom **Componisten** gänzlich **umgearbeiteter Ausgabe**, Partitur und Stimmen, erschienen:

A. Rubinstein.

		Thlr.	Ngr.
Op. 17.	**3 Quatuors** pour **2 Violons, Alto** et **Violoncelle.**		
	Nr. 1. G dur	3	—
	- 2. C moll	2	20
	- 3. F dur	3	—
Op. 47.	**3 Quatuors** pour **2 Violons, Alto** et **Violoncelle.**		
	Nr. 1. E moll	2	25
	- 2. B dur	3	—
	- 3. D moll	2	25

Früher erschienene Werke

A. Rubinstein's.

		Thlr.	Ngr.
Op. 18.	**Sonate** pour **Piano** et **Violoncelle** (D dur)	2	5
Op. 19.	**2me Sonate** pour **Piano** et **Violon** (A moll)	2	20
Op. 20.	**2me Sonate** pour **Piano** (C moll)	1	15
Op. 21.	**3 Caprices** pour **Piano** (Fisdur, Ddur, Esdur)	—	25
Op. 22.	**3 Sérénades** pour **Piano.** Nr. 1. F dur	—	10
	- 2. G moll	—	15
	- 3. Es dur	—	10
Op. 39.	**2me Sonate** pour **Piano** et **Violoncelle** (G dur)	2	—
Op. 41.	**3me Sonate** pour **Piano** (F dur)	1	15
Op. 49.	**Sonate** pour **Piano** et **Alto** (F moll)	2	—

[112] In meinem Verlage ist soeben erschienen:

Beethoven's Studien.

Erster Band.

Beethoven's Unterricht

bei

J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.

Nach den Original-Manuscripten

dargestellt

von

Gustav Nottebohm.

(30 Bogen hoch 4° mit vielen Notenbeispielen.)

Preis 4 Thlr.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

[113] **Richard Wagner's**

Meistersinger von Nürnberg.

Eine kritische Studie

mit vielen Notenbeispielen

von

Otto Reinsdorf,

Redacteur der »Tonhalle« in Leipzig.

Pr. 15 Sgr.

Verlag von A. H. Payne in Leipzig.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, auch direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, wogegen sofort Franco-Zusendung unter Kreuzband erfolgt. [364

Henri Hugo Pierson's Gesänge

[114] aus dem Verlage

von

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Op. 60. **Zwei Gesänge** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Mistress Durham gewidmet.) 17½ Ngr.

Nr. 1. »Rastlos Herz will Ruhm erjagen«, Deutsche Uebersetzung von Friedr. Seebach. — »Let who will, go mad for glory«, by Barry Cornwall.

Nr. 2. Sängers Vorüberziehen: »Ich schlief am Blüthenhügel«, von L. Uhland. — The Minstrel: »Amid the flow'rs I slumber'd«, English version by Irving Hill.

Op. 61. **Der Friedhof:** »Ueber fremde Gräber und Leichensteine«, von Fr. Dingelstedt. Arie für Bass oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte. (Hrn. Dr. Corfe, Domorganist zu Oxford, gewidmet.) — The Churchyard: »When the shades of eve o'er the churchyard fall«, English version by Irving Hill. 12½ Ngr.

Op. 62. **Das Hifthorn:** »Der Burgwall glänzt, vom Licht umkränzt«, Romanze für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Deutsche Uebersetzung von Ludwig Bauer. (Seinem lieben Bruder Carl gewidmet.) — The Bugle: »The splenduor falls on castle walls«, by A. Tennyson. — L'Écho de l'Ame: »Un soleil d'or éclaire encore«, Paroles françaises de Remi Dumont. 15 Ngr.

Op. 63. **Drei Gedichte** von W. Shakespeare für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Zur dritten Säcularfeier von Shakespeare's Geburt, 23. April 1864. Den Manen des grossen Dichters gewidmet.) 1 Thlr.

Nr. 1. Romanze aus: Der Kaufmann von Venedig. »Sagt, woher stammt Liebeslust«, — Fancy's Knell: »Tell me where is Fancy bred«, — Le Glas d'Amour: »Dis-moi, où siège l'amour?«

Nr. 2. Ständchen aus: Die beiden Veroneser. »Wer ist Sylvia?« — Serenade: »Who is Silvia?« — Serenade: »Belle est Silvie!«

Nr. 3. Elegie aus: Cymbeline. »Fürchte nicht mehr Sonnengluth«, — Dirge in Cymbeline: »Fear no more the heat of the sun«, — Sur la mort de Fidèle: »Ne crains plus les ardeurs du soleil«.

Op. 64. **O du mein Alles auf der Welt!** Gedicht von Friedrich Oser, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Dem Dichter freundschaftlich zugeeignet.) — To Lenore in absence! »My only love, my heart's adore!«, English version by Irving Hill. 12½ Ngr.

Op. 65. **Zwei religiöse Gesänge** für eine mittlere Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Herrn Christian Schucker, königl. Württembergischen Hofsänger, gewidmet.) 15 Ngr.

Nr. 1. Gebet: »Birg mich unter deinen Flügeln«, von Fr. Oser. — Prayer: »Let thy sheltring arm protect me«, English version by Irving Hill. — Prière: »Couvre moi de ton égide«, Paroles françaises de Remi Dumont.

Nr. 2. Der Himmel bringt die Ruhe nur: »Die Welt ist all' ein flüchtig Scheinen«, Deutsche Uebersetzung von Fr. Freiligrath. — Rest in Heaven: »We chase thro' life an empty phantom«, by Th. Moore. — Le bien unique: »Le monde est une image vide«, Paroles françaises de Remi Dumont.

Op. 66. **Concert-Arie:** »Mein Herz ist schwer um Einen«, für eine tiefe Stimme mit Begleitung von kleinem Orchester. Deutsche Uebersetzung von F. Kohlhauer. (Fräul. Caroline Bettelheim, k. k. österreichischer Hofopernsängerin, gewidmet.) — Love's vigil: »As lone I gaze upon the night«, — Les larmes du coeur: »Dis-moi, mon coeur, mon pauvre coeur«, Paroles françaises de Remi Dumont. Clavierauszug 12½ Ngr.

Partitur und Stimmen in Abschrift.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 4. Juni 1873. **Nr. 23.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über »Modulation« (Fortsetzung). — Odysseus. Scenen aus der Odyssee, von Max Bruch (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Instructives für Clavier [Fortsetzung: S. Bagge, Kurze Clavierübungen. K. J. Bischoff, Charakteristische Uebungsstücke. W. Hill, 3 Sonatinen]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Heyse über Wagner's Musik. Rossini's Nachlass. Berichte des Dresdener Conservatoriums. — Bibliographie). — Anzeiger.

Untersuchungen über „Modulation".

Von **Reinh. Succo.**

(Fortsetzung.)

Wesentlich gefördert und auf einen höheren Standpunkt erhoben wurde die Kunst des Accompagnements durch die Erfindung*) des monodischen, d. i. des einstimmigen, blos von Instrumenten — aber nicht im Einklange, sondern symphonisch begleiteten Gesanges, welche in eben jene Zeit fällt. Waren es wahrscheinlicher Weise anfänglich auch nichts weiter als Melodien, welche die begleitenden Instrumente zu spielen hatten — indem beim Vortrage eines mehrstimmigen Stückes nur eine Stimme gesungen, die anderen von Instrumenten gespielt wurden —, so fand man doch bald, dass eine hauptsächlich nur aus Accorden bestehende Begleitung, die in ihrem Fortschreiten das Princip der Melodie kaum anders denn als ein blosses loses Nacheinander der Töne erkennen liessen, viel geeigneter sei, die Melodie der singenden Stimme in das möglich hellste Licht zu setzen, als jene Art.

So wandte sich die Musik, je mehr sich die Formen der Begleitung ausbildeten, nicht blos in Lehre, sondern auch zu einem grossen Theile in Compositionsweise mehr und mehr solchen symphonischen Principien zu, welche der Melodie nur ein secundäres Recht zugestehen. Beide, Lehre und Composition vereinigten sich, um sich gegenseitig in dieser eingeschlagenen Richtung zu kräftigen.

Dazu kommt noch die leichte Zugänglichkeit der Generalbasslehre für Jedermann, auch für den von Natur wenig für Musik Beanlagten. Wendet sie sich doch bei Weitem mehr als der Contrapunkt an den Verstand, wie an das Ohr: Melodien erfinden oder gar symphonisch zusammensetzen zu wollen, ohne Sinn für Wohlklang und musikalische Schönheit zu haben, hiesse Eulen nach Athen tragen. Wir wollen dabei keinesweges vergessen, dass nichts geeigneter ist, den Sinn für Wohlklang und musikalische Schönheit zu fördern, als gerade das Studium des Contrapunkts. Aber man kann doch nicht verlangen, dass mit einem Schlage aus einem ganz unbegabten Schüler des Contrapunkts ein himmlischer Sänger lieblicher Melodien werde. Um auch nur die ersten Früchte des Studiums des Contrapunkts in dieser Beziehung zu ernten, dazu gehören Jahre, vielleicht ein halbes Leben. Darum schreckt dieses Studium so Viele zurück. Sie arbeiten und sehen anscheinend keine oder nur solche Früchte, die an Geschmack und Lieblichkeit den Holzbirnen nicht unähnlich sein möchten. Anders dagegen der Generalbassschüler; e i n e n offenbaren, in die Augen springenden praktischen Gewinn zieht selbst der unbegabteste, wenn er nur fleissig ist: er lernt ein gegebenes Stück in seiner Zusammensetzung begreifen, lernt, falls es ein Gesangsstück ist, dasselbe vielleicht auf dem Claviere mit Hülfe des Generalbasses, bei einiger Begabung vielleicht sogar ziemlich geschickt begleiten, ja lernt, falls nur eine einigermaassen hinreichende Begabung vorhanden ist, vielleicht sogar eine selbständige passende Begleitung zu einer gegebenen Melodie zu setzen. So ist es denn nicht zu verwundern, wenn das Studium des Generalbasses bald ein so allgemeines wurde, dass in einem mir vorliegenden Liederhefte aus dem Jahre 1737 der Autor bemerken konnte, dass es »denen, die nicht wissen, was zum guten Gusto und gehöriger Execution der Music erfordert wird, wenig helfen würde, wenn man solches n e b s t d e n g e w ö h n l i c h e n A c c o r d e n beigefügt hätte«. Die Lieder sind nämlich blos für Singstimme und bezifferten Bass gesetzt. Der Autor erwartet, dass A l l e, welche seine Lieder singen, auch den Generalbass soweit verstehen, dass sie nach einem bezifferten Basse accompagniren können.

In unserer Zeit droht die letztere Kunst, die Kunst des Accompagnements nach einem bezifferten Basse wieder in Vergessenheit zu gerathen. Um so ausgedehntere Anwendung dagegen hat die Kunst der Begleitung gegebener Melodien in Composition und Praxis — ich erinnere in letzter Beziehung an die C h o r a l b e g l e i t u n g — gefunden. Da die Lehre von der Begleitung wesentlich auf der Generalbasslehre beruht, so ist denn auch die letztere in Kraft und Ansehen geblieben, trotzdem sie nicht mehr blos zu dem einseitig praktischen Zwecke, zu welchem sie früher allein diente, verwendet wird. Sie hat sich zur allgemeineren »H a r m o n i e l e h r e« umgestaltet, der das Studium des Generalbasses nur als Grundlage dient. In dieser Gestalt hat sie sich auf fast allen Conservatorien und Musikschulen der heutigen Zeit eingebürgert, und von dort aus beherrscht sie einen grossen Theil unserer gesammten musikalischen Bildung derart, dass Viele das Studium des

*) Man könnte statt Erfindung fast sagen: Wiederfindung, wiewohl unser heutiges Accompagnement doch etwas wesentlich anderes ist als dasjenige gewesen sein muss, welches in der Musik der Griechen zur Anwendung kam. Siehe R. G. K i e s e w e t t e r: Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. (Leipzig, 1834.) S. 8 ff.

Generalbasses mit dem der Composition für identisch halten. Wie nachtheilig dieser Umstand auf das ganze Musikwesen unserer Zeit einwirkt, das zeigt sich ebensowohl in Composition und Praxis, wie auf dem Gebiete der Kunstanschauung, ja in letzterer Beziehung tritt der Uebelstand einer einseitig symphonischen Bildung fast noch mehr zu Tage als in ersterer. Da der Contrapunkt, wie er in der neueren Zeit insgemein gelehrt wird, erst die Fortsetzung und Spitze der Generalbasslehre bildet, so ist es natürlich, dass solche Leute, welche die Musik nur mittelbar zu ihrem Lebensberufe machen, wie Kunstkritiker, Aesthetiker, Musik-Philologen und Physiker, die das Gebiet des Schalls behandeln, genug gethan zu haben glauben, wenn sie recht gründlich die Generalbass- und Harmonielehre durchgemacht haben, während sie den Contrapunkt gern den eigentlichen Musikern überlassen. Ja selbst unter den Geschichtsforschern auf dem Gebiete der Musik stehen manche auf diesem einseitigen Standpunkte, der sich dann in der Beurtheilung der verschiedenen Musikepochen auf schlagende Weise bemerklich macht. Erst in neuester Zeit hat auf dem letzterwähnten Felde, der Geschichtsforschung, ein tieferes Studium der ersten Periode der Musik, besonders der griechischen, ein umfassenderes Verständniss angebahnt, das hoffentlich einst seine reichen Früchte tragen wird.

Der erste nun, zu gleicher Zeit auch bei Weitem der scharfsinnigste, welcher die Generalbasslehre zu einer vollständigen Compositionswissenschaft zu erweitern trachtete, war Johann Philipp Kirnberger. Er nannte sein Werk: Kunst des reinen Satzes, in welchem Titel sich (vielleicht unbewusst) die Ahnung einer richtigeren Auffassung der Grundprincipien der Compositionslehre ausspricht, als sie in dem anspruchsvollen und doch sehr vagen Titel: Allgemeine Musiklehre sich zeigt, mit dem in neuerer Zeit, z. Beisp. A. B. Marx u. A. ihre Lehrbücher benannt haben. Kirnberger behandelt darin zuerst die Generalbasslehre, sodann die Lehre von den harmonischen Perioden und den Cadenzen, darauf die Lehre von der Modulation, und endlich vom Contrapunkt.

Wir sehen, Contrapunkt erscheint hier, wie in fast allen späteren Werken dieser Wissenschaft nur als die Spitze, als die letzte Consequenz der Harmonielehre. Sehr bezeichnend ist es in dieser Hinsicht, wie Kirnberger seinen Contrapunkt beginnt: »Vom einfachen Contrapunkt in zwei und mehr Stimmen«. Nicht schnell genug kann über die blosse Zweistimmigkeit hinweggeeilt werden: sie erzielt ja keine Harmonie, erst drei Stimmen zum mindesten, besser noch vier Stimmen thun es. So wird denn auch Contrapunkt von einem wesentlich mehr symphonischen Standpunkte aufgefasst, als ihm eigentlich zukommt.

Auf der gleichen Auffassung, wie die eben geschilderte, beruhen die meisten der neueren Compositionslehren: Contrapunkt wird in ihnen allerdings gelehrt, aber auf dem Grunde der Harmonielehre, so Cherubini (Cours de Contrepoint), so Dehn, wiewohl Letzterer in seinem Contrapunkt von Kirnberger darin abweicht, dass er dem zweistimmigen Satze eine grössere Aufmerksamkeit als jener widmet, wodurch sich seine Lehre, wenn auch nur scheinbar, der älteren von Fux mehr nähert.

In neuester Zeit aber ist der Contrapunkt ziemlich in Misscredit gekommen, und vollends die allerneueste Schule, die neudeutsche oder Wagner'sche verwirft ihn bekanntlich gänzlich. Wenn wir auch von ihr schweigen wollen, denn sie verdient mit Fug und Recht kaum den Namen einer Schule, so glaube ich doch nicht zu irren, wenn ich vermuthe, dass sie in dieser Beziehung mehr Anhänger zählt, als die Betreffenden es werden Wort haben wollen. Contrapunkt: ist er nicht beinahe gänzlich aus dem allgemeinen Musikleben verdrängt? Schliesst das Wort nicht immer schon den Begriff der Trockenheit, Langweiligkeit und Unverständlichkeit ein? Spricht man nicht von den Contrapunktikern unserer Tage wie von Leuten, von denen Goethe sagt: Nun, es muss auch solche Käuze geben?

Allerdings, der Contrapunkt, wie ihn eben die neuere Zeit lehrt, würde auch mich nicht sehr begeistern, sein Lob zu singen; denn man kann sich kaum etwas Oederes, Langweiligeres denken, als jene gelehrt sein sollenden Fugen unserer Tage, mit ihren endlosen Themen, ihren rhythmischen, ebenso wie melodischen und symphonischen Seltsamkeiten. Wahrlich, ein frischer Walzer, oder irgend ein zierlicher Tanz ist mir bei weitem lieber.

Nichtsdestoweniger bleibt Contrapunkt, d. i. Verknüpfung von Melodien zu einem symphonischen Ganzen, trotz der Verzerrung, in welcher er heute zum grossen Theile erscheint, die Grundlage aller symphonischen Musik. Dass er bei einem grossen, ja bei dem weitaus überwiegenden Theile der heutigen Musiktreibenden so ausserordentlich in Misscredit gekommen ist oder nur kommen konnte, ist ein höchst bedeutsames Zeichen für unsere heutigen Musikzustände. Allerdings ebensowohl ein gutes wie ein schlimmes: Entweder wir nähern uns mehr und mehr jener abschüssigen Bahn, auf welcher ein Vorschreiten unfehlbar zur Auflösung aller musikalischen Kunst führen würde; denn mehr und mehr erscheint Symphonik als das das gesammte Musikleben beherrschende Princip — oder wir wandeln Zeiten entgegen, in denen, nach durch sich selbst vollzogener Auflösung aller symphonischen Verhältnisse die reine (symphonisch unbegleitete) Melodie als eigentlicher Kern der Musik übrig bleibt und als solcher erkannt wird. Wahrscheinlich aber sind wir ebensowohl von dem einen, wie von dem anderen Zeitpunkte noch weit genug entfernt, als dass uns nicht die Gegenwart hinreichenden Stoff darbieten sollte, und glücklicherweise ist dieselbe noch, so wenig sich auch ein Hinneigen auf die Seite des Symphonischen verkennen lässt, von dem gegenseitigen Ineinandergreifen beider Grundprincipien unserer Musik, Melodik und Symphonik so erfüllt, dass nicht leicht eine Scheidung der Kunst in diese ihre beiden Gegensätze, also ein völliges Aufgeben aller Symphonik, noch weniger aber ein völliges Aufgeben ihrer selbst mit der Melodik zu befürchten ist.

Der Stoff aber, den unserer Betrachtung die Gegenwart darbietet, ist eben jenes Ueberwiegen des symphonischen Princips, welches, wie ich glaube dargethan zu haben, zunächst unsere Musiklehre durchdrungen hat. Wenn ich die Ueberzeugung habe, dass hiergegen mit aller Macht anzukämpfen sei, so meine ich keineswegs, dass etwa ein gänzliches Aufgeben des Symphonischen zu erstreben sei: im Gegentheil, wer je von den ausserordentlichen Wirkungen der Symphonik seine Seele hat erschüttern lassen, der würde es mit mir für einen Raub an der Musik halten, wenn ein solches Aufgeben jener, der Symphonik, je herbeigeführt werden könnte. Aber eben durch Ueberreizung dieses, des symphonischen Princips, sind wir auf dem besten Wege dazu, es gänzlich zu verlieren, seine hohen Schönheiten gänzlich entbehren zu müssen. Ist es doch bereits so weit gekommen, dass mehr und mehr die neuerdings sogenannte homophone Musik fast alleinige Geltung erlangt hat, d. i. diejenige Musik, bei welcher eine Stimme die Hauptstimme, Melodie κατ' ἐξοχήν genannt, bildet, während alles Uebrige, sei es instrumentales oder vocales Accompagnement, eben weiter Nichts als Accompagnement ohne selbständige Bedeutung ist. Auch

diese Art hat ihre Berechtigung vollauf. Wenn aber darüber die eigentliche Symphonik, d. i. die eigentliche contrapunktische Mehrstimmigkeit, zu Grunde geht, so ist dagegen anzukämpfen. Ich muss es mir versagen, etwa ebenso wie für die Lehre, auch für die Praxis der Composition den Beweis von jenem Ueberwiegen des symphonischen Elements zu führen. Aber ich kann doch nicht umhin, wenigstens noch auf Einiges in dieser Hinsicht aufmerksam zu machen, was nicht blos ein Ueberwiegen, sondern eben jene erwähnte Ueberreizung des symphonischen Princips, eine Folge seines überwiegenden Gebrauchs, deutlich erkennen lässt. Unsere heutige Melodik ist zum grossen Theil symphonisch: gebrochene Accorde gelten für Melodien und werden als solche gebraucht. Auch das ist eine Ueberreizung des symphonischen Princips. Mehr noch macht sich dieselbe geltend in der gehäuften, ja bereits völlig ausgearteten Anwendung der Dissonanzen, die doch eigentlich nur das Salz, die Würze der Musik bilden sollen. Dabei ist die Art des Gebrauches der Dissonanz eine schon beinahe regellose geworden. Die geordnete Auflösung, und erst gar die Vorbereitung der Dissonanz gehören zu den Ausnahmen, und man darf von Glück sagen, wenn erstere wirklich vorhanden. Am meisten aber zeigt sich eine Ueberreizung des symphonischen Princips auf dem Gebiete, dem speciell die nachfolgenden Untersuchungen gewidmet sind: auf dem Gebiete der Modulation. Hier kennt sie fast keine Grenzen mehr und macht dadurch jede Wirkung, die aus dem Zusammenklange verschiedener Töne entspringen kann, illusorisch. Die kühnste Modulation wird zum Ausdrucksmittel für die einfachsten Dinge gebraucht, dabei aber nirgends ein bestimmtes Gesetz festgehalten. Nach der subjectivsten Willkür oder willkürlichsten Subjectivität verfährt der Componist in seinen Modulationen. Zum Excentrischen greift er zuerst, weil es den Reiz der Neuheit hat oder doch vielleicht haben könnte. Dabei wird völlig ausser Acht gelassen, dass Modulation wesentlich von der Cadenz abhängig ist, dass erstere ohne jene nicht bestehen kann. Kurz, es zeigt sich hier eine Gesetzlosigkeit, die als den Anfang der Auflösung des gesammten symphonischen Wesens anzusehen, nicht allzu gewagt sein möchte.

(Schluss folgt.)

Odysseus.

Scenen aus der Odyssee.

Dichtung von Wilh. Paul Graff.

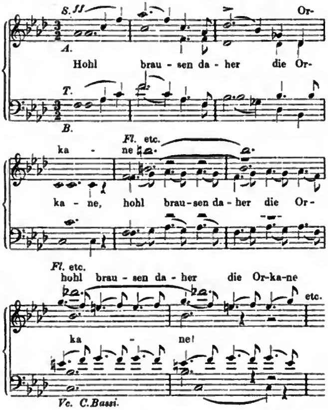
Für Chor, Solostimmen und Orchester

von **Max Bruch.** Op. 41.

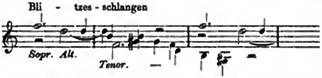
Berlin, N. Simrock. Partitur 18 Thlr. Clavierauszug 7½ Thlr.

(Fortsetzung.)

So süss entzückend dieser Satz uns erfasste, so wild phantastisch wirkt der folgende auf uns ein. Der Componist fasst den kühnen Gedanken, den Seesturm (so lautet der Titel des vierten Stückes) zu malen, und nimmt sich dazu die Scene des fünften Buches, in welcher Odysseus, nachdem er Schiff und Gefährten verloren, auf einer Planke dahertreibt und dem Untergange entgegensieht, bis der Schleier der Ino Leukothea ihn rettet. Dies sind die beiden Einzelpersonen: neben ihnen bilden Meergeister, Tritonen und Okeaniden, den Chor, welche schildernd und erzählend die Entwickelung und allmälige Beruhigung des Sturmes begleiten und so Erzählung und Aeusserung der Empfindung zugleich vertreten. Eine Reihe kleinerer Chöre, theils in grossartigen Accordfolgen, theils in polyphoner Gestaltung, alle in der Conception und Durchführung von nachdrücklichem, kräftigem Ausdrucke zieht an uns vorüber, überall fest begrenzt und nirgendwo ins Wirre, oder was eine hier naheliegende Gefahr war, in äusserliche Tonmalerei sich verlierend. Nur kurz wird die entstehende Bewegung zu Anfang des ersten Chores (F-moll $^3/_2$, *Allegro maestoso con brio*) durch abgebrochene Sechszehntelfiguren in den einzelnen Streichinstrumenten angedeutet, und auch die ersten Einsätze der Stimmen erfolgen einzeln, um sich dann aber in rascher Steigerung zu sammeln zu gewaltigem Ausrufe:

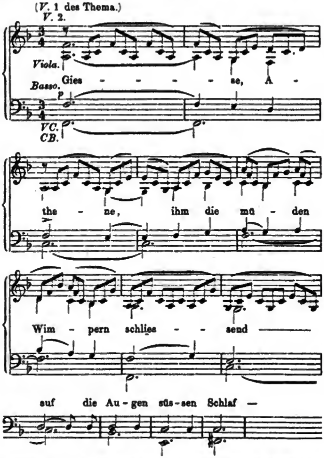


den das Orchester mit heftiger Bewegung begleitet; eine wilde, ausgelassene Kraft durchdringt den Satz, die doch in ihrer künstlerischen Darstellung nie die Linie des Schönen und Ebenmässigen verlässt. Die höchste Steigerung wird erreicht bei den Worten »es zürnt der Herrscher Poseidon«; es scheint in Orchester und Chor alle Kraft entfesselt zu sein. Mit den Worten »Schwingend der Macht Dreizack in der Hand« treten neue Motive hinzu, welche durch polyphone Behandlung sich fest einprägen und dem Gemälde unbeschadet der Klarheit noch grössere Mannigfaltigkeit geben, namentlich wo sich das erste mit ihnen im Wechsel vereinigt. Nachdem mit den gewaltigen Rufen am Schlusse und in den Schlägen des Orchesters, welches ein kurzes Nachspiel ausführt, das Bild höchster Kraft seine sprechende Darstellung gefunden, tritt nun in schönem Gegensatze der Gesang des Odysseus ein (»Weh mir, weh, ich elender Mann« u. s. w., $^4/_4$, *L'istesso tempo*), welcher zu immer fortgesetzt heftiger Bewegung des Orchesters seine Klage über sein unvermeidliches Schicksal ausspricht; das Grauen vor dem was er erblickt, die das ganze Innere erfassende und doch heldenmüthig gefasste Klage ist in den Motiven und der Begleitung sehr glücklich ausgedrückt; wir heben namentlich die lang gehaltenen Töne und die enharmonischen Accordfolgen zu den Worten »jetzt naht mein grauses Verhängniss« als einen wirkungsvollen Zug hervor. Seine Klage scheint die Wuth der Stürme nur noch mehr angefacht zu haben; in neuem kräftigerem Einsatze (»Blaset und facht, Tritonen« u. s. w., *Più animato*) erklingt der Chor von neuem, kurze imitirte Figuren:



beleben die Scene noch mehr, und man weiss kaum, welche Dimensionen die Sturmeswuth noch erreichen wird, als plötzlich ein Wechsel der Tonart, ein Ablassen der Kraft und eine regelmässige Sechszehntelbewegung uns eine Wendung der Situation verkündet. Leukothea, die hülfreiche Göttin der stürmischen See, erscheint auf den Wogen; die Okeaniden kündigen dieselbe *unisono* an (H-dur $^4/_4$, *Andante con moto*) und vertreten auf diese Weise wiederum selbst die Aufgabe der Erzählung. Die Göttin (Sopran) spricht in hellen freundlichen Tönen dem Odysseus Muth zu und übergiebt ihm den »unsterblichen Schleier«, mit dem er sich umgürten soll. Neuer Muth, neue gesammelte Kraft spricht aus seinen jetzt folgenden Worten (G-dur $^4/_4$, *Allegro con brio*); er stürzt sich »in die wogende Salzfluth«; wer auf Tonmalereien Jagd zu machen Lust hat, mag in der folgenden, durch Imitation belebten Orchesterbewegung die über ihm zusammenschlagenden Wellen heraushören. Diese Bewegung führt nun in raschem Uebergange nach Es-dur, in welcher Tonart der Chor von neuem mächtig und lebhaft einsetzt (»Muth! Odysseus!« u. s. w.) und das muthige Beginnen des Helden von Moment zu Moment begleitet. Wieder hat hier der Chor vom Dichter (der seine Aufgabe hier wie überall mit grossem Geschicke löst) die doppelte Rolle, theils das Ereigniss selbst in seiner Entwickelung darzustellen, theils seine Empfindung darüber auszusprechen. Von gewaltig zündender Wirkung ist dieser Chor und dabei wieder von erstaunlicher Mannigfaltigkeit; zuerst die kurzen Rufe, dann die etwas längeren, getragenen Motive (»wir tragen, begleiten dich«); wir glauben zu fühlen, wie der Held allmälig mit kräftigem Ringen dem Ziele sich nähert; die weiten Arpeggien der Geigen heben den Eindruck. Sehr schön weiss der Componist dann wieder durch den Contrast zu wirken. Die Wasser und Stürme beruhigen sich allmälig; die Bewegung im Orchester zeigt dies an, dann verkünden es die Stimmen einzeln in lang gezogenen Perioden; eine gebundene Figur der Instrumente:

tritt in diese sich ablösenden Chorsätze und die sich beruhigende Bewegung gestaltend ein; die Stimmen begleiten in anschaulicher Weise den Helden ans Gestade; noch ein starkes Anschwellen im Orchester, und in mächtigem Ensemble erklingt das »er ist gerettet!« Wir bemerken noch einmal, dass trotz der scheinbar grossen Mannigfaltigkeit im Einzelnen eine streng geschlossene Einheit auch diesen Satz beherrscht und jeder einzelne Zug organisch an seiner Stelle steht. Mit jenen Worten, welche die Rettung verkünden, tritt nun erst die schönste Wirkung ein, welche das ganze so reiche Stück in der würdigsten Weise abschliesst. Bei Homer langt bekanntlich Odysseus nach kräftigem Bemühen auf der Insel der Phäaken an und sinkt alsbald in tiefen Schlaf. Dies Moment haben sich Componist und Dichter nicht entgehen lassen, und dasselbe in sinniger Weise in die Form einer Bitte gekleidet, welche die Meergeister an Athene richten, ihm »süssen Schlaf auf die müden Wimpern« zu giessen; die Worte sind wieder dem Epos selbst entnommen. In verändertem Takt und Tempo (F-dur $^3/_4$, *Andante con moto*) setzen die Streichinstrumente eine Triolenbewegung ein, zu welcher zuerst der Bass allein eine ruhige, weitgedehnte Melodie von edler Schönheit anstimmt:



welche dann von dem Chore der übrigen Stimmen aufgenommen und durchgeführt wird; von besonders schöner Wirkung ist die Instrumentation, namentlich die Betheiligung der höheren Blasinstrumente an derselben mit ihren schön getragenen, das Gefühl der Beruhigung steigernden Motiven. So schliesst das anfangs so aufgeregte Stück in der mildesten, versöhnendsten Weise, und zugleich in einer solchen, welche des ernsten antiken Stoffes im höchsten Maasse würdig genannt werden kann. Wenn die Liebe zum Alterthum den Componisten zu diesem Texte geführt hat, so hat er mit diesem Stücke den Beweis geliefert, dass diese Liebe eine innerliche und tiefe ist, dass sie seinem künstlerischen Vermögen die besten Töne entlockt hat.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Clavier.

(Fortsetzung aus Nr. 21.)

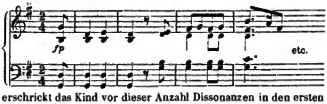
S. Bagge, Kurze Clavierübungen. Op. 14.[3]) Auch diese Stücke gehören zur Gattung der Etuden und können etwa vor Bertini Op. 32 verwendet werden. Die Methode, bei Studienwerken alle Tonarten zu berücksichtigen, ist in neuerer Zeit allzusehr vernachlässigt worden, und ich freue mich, sie wieder einmal anzutreffen. Das Heft bringt viel tüchtigen Uebungs-

3) 24 kurze Clavier-Uebungen in allen Tonarten zur Bildung der Technik und des Vortrags (mit besonderer Berücksichtigung kleiner Hände) von S. Bagge, Director der allgemeinen Musikschule in Basel. Op. 14. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12850.) Folio, 33 S.

stoff, gestattet aber dem rein Musikalischen ein grösseres Hervortreten, so dass die meisten Nummern nicht ohne Kunstwerth sind, soweit solcher auf dieser Stufe verlangt werden kann. Namentlich ist hier — in dem vorher genannten Köhler'schen Werke jedoch nicht minder — ein gleichmässiges Vertheilen des Stoffes auf beide Hände zu rühmen. Es wird hierdurch ein dreifacher Vortheil erreicht: erstlich werden beide Hände gleichmässig geübt, zweitens hat jede Hand zuweilen eine verhältnissmässige Ruhezeit und es wird dadurch möglich, dass auch körperlich schwache Schüler eine Etude ohne zu grosse Ermüdung ganz durchspielen, und endlich gewöhnt sich der Schüler bei Zeit, nicht ausschliesslich die rechte Hand als Trägerin der musikalischen Idee anzusehen. Unter Nr. 13 giebt der Verfasser einen sehr geschickt gemachten, melodischen Canon in Fis-moll, eine höchst interessante, für diese Stufe jedoch sehr schwere Aufgabe. Einige der Stücke, z. B. Nr. 8 und 9, können die kleinen Leutchen auch zum Vorspielen verwenden. Etuden, in welchen die reine Tonleiter die Hauptsache ist, wie Nr. 1 und 18, sollte man nach meiner Meinung nicht mehr schreiben. Die Tonleiter gehört mit zu den Grundlagen des ganzen Clavierspieles und kann als mechanische Fingerübung, ohne alle Zuthat, doch nicht entbehrt werden. Was soll es da noch weiter nützen, dass der Schüler einige Tonleitern auch in Etudenform übe? — Es sind dies nur zwei unter den 24 Nummern, und ich kann im Uebrigen nur beifügen, dass ich dem Hefte vielfache Verbreitung wünsche, da es zur Abwechselung — um nicht immer bei den bekannten Etuden-Autoren zu bleiben und doch an nichts Schlechtes zu gerathen — sehr empfehlenswerth ist.

K. J. Bischoff, Charakteristische Uebungsstücke. Op. 31.[4]) Es geht ein eigenthümlich weicher Zug durch dieses Heftchen; man sieht und hört, dass der Verfasser mit Liebe gearbeitet hat: arbeitete er doch für sein Kind! Jede der 17 Nummern hat ihre besondere Ueberschrift und es entsteht nun die Frage, ob man die Kinder in der frühesten Zeit schon daran gewöhnen soll, sich nicht blos an dem Spiele der Töne zu erfreuen, sondern sich bei jedem Stückchen etwas recht Bestimmtes zu denken. Ohne mich hier auf das Principielle einzulassen, möchte ich die Frage aus dem praktischen Grunde schon verneinen, weil das Kind nun bei jedem weiteren Stücke, bei jedem Rondo, jeder Sonatine vor Allem fragen wird: »Was muss ich mir darunter denken?« womit der Lehrer oft genug in Verlegenheit kommen muss; denn dass die Musik sich nicht in erster Linie an die Denkkraft wendet, das dürfte doch keine Frage sein. — Wendet man nun so ausserordentlich geringe Mittel auf, wie hier in den ersten Nummern, und wählt dazu so überaus vage Titel, wie z. B. Nr. 1 »Wenn mein liebes Kind aufsteht«, oder Nr. 3 »Wie fleissig mein Kind lernt«, oder Nr. 5 »Wie Mädchen mit den Puppen spielen«, so ist begreiflich, dass noch manches erläuternde Wort des Lehrers, bez. Vaters, hinzukommen muss, bis das Kind eine Beziehung zwischen Stück und Titel herausfindet, welcher letztere ebenso gut ganz anders lauten könnte. Bei einigen Nummern ist die Beziehung indessen klar. Vom rein musikalischen Standpunkte aus sind die Stückchen recht hübsch, besser als viele andere Anfängerwaare; natürlich unter den 17 Nummern auch einige weniger gelungene. Die Schwierigkeit ist sehr verschieden: ich denke, der Verfasser betrachtet die Stücke nicht als der technischen Uebung dienend, sonst wären z. B. die Doppelgriffe in Nr. 13 und 14 durch das Vorhergegangene nicht genügend vorbereitet. Ein Kind, das noch andere Uebungen nebenbei spielt, kann sich aber gewiss an manchen der hier gegebenen Nummern recht erfreuen.

W. Hill, 3 Sonatinen. Op. 27.[5]) Im Ganzen genommen sind diese Sonatinen eine glückliche Bereicherung unserer Anfängerliteratur. Am wenigsten entsprechend scheint mir die erste Sonatine, G-dur, und zwar aus folgendem Grunde: Der Verfasser wollte offenbar modern — im guten Sinne — schreiben, nicht à la Clementi, Kuhlau etc. Dies reimt sich aber einestheils nicht mit den geringen Ansprüchen zusammen, welche man an die Technik machen darf und andererseits fehlt dem Kinde, und dem unverdorbenen am meisten, das Verständniss für manche Eigenheiten heutiger Schreibweise. Während also kein Erwachsener Anstoss nehmen würde an diesem Anfange der ersten Sonatine:



erschrickt das Kind vor dieser Anzahl Dissonanzen in den ersten Takten. Mendelssohn's und namentlich Schumann's sogenannte Kinderstücke sind aus ganz demselben Grunde für den Unterricht der Kinder fast nicht zu gebrauchen. Sollte aber der Autor sich zwar Anfänger, aber nicht gerade Kinder vorgestellt haben, so dürfte der Inhalt der ersten Nummer doch nicht bedeutend genug sein. — Die zweite Sonatine ist eigentlich naiver, Form und Inhalt decken sich besser. Sie geht in F-dur und beginnt mit einem knabenhaft muthigen Thema, welchem gegenüber der Mittelsatz aber etwas Stockendes hat. Das Scherzino und die Schlussvariationen sind allerliebst: sie haben etwas so Kindliches und sind so wacker gearbeitet, dass sie so einen alten Burschen wie unser Einer erfreuen können! Die dritte Sonatine, in C-dur, schlägt einen ernsten Ton an; sie zeigt auch das erwähnte moderne Colorit, welches aber hier, wo der Verfasser sich überhaupt an Reifere wendet, nicht stört. Wenn ich glaube, dass die erste Sonatine sich nur selten günstig verwenden lassen wird, möchte ich dagegen die zweite und dritte den Clavierlehrern angelegentlichst empfehlen.

4) Characteristische Uebungs-Stücke für Pianoforte vom ersten Unterrichte an fortschreitend (mit Bezeichnung des Fingersatzes) componirt für sein Töchterchen Mary von Kas. Jak. Bischoff. Op. 31. Pr. 1 fl. 12. Offenbach a. M., J. André. (Nr. 10927.) Folio, 13 S.

5) Drei Sonatinen (progressiv) für Pianoforte componirt von Wilhelm Hill Op. 27. Offenbach, J. André. (10929.) Nr. 1. 36 Kr., Nr. 2. und 3 à 45 Kr. Folio. S. 1—7, 8—16, 17—25.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** [Rückblick auf die königl. Theater im Jahre 1872. Schluss.] Im königl. Theater zu Hannover wurden im Jahre 1872 268 Vorstellungen gegeben: 51 Trauer- und Schauspiele, 126 Opern, 91 Lustspiele, Possen u. dgl. Es kamen zur Aufführung: 45 Opern, 6 Ballets. Zum Erstenmale wurden aufgeführt: die Ballets »Adeline« von Rota und »Der Beduine« von Degen und Matys. Neu einstudirt wurden 7 Opern, 2 Vaudevilles und 1 Ballet. Von Opern wurden am meisten aufgeführt: Margarethe (7mal), der Troubadour und der Freischütz (je 6mal). Von classischen Werken kamen 37 Schauspiele und 26 Opern (Gluck 3, Mozart 8, Beethoven 8, Weber 9, Méhul 2) zur Darstellung. Die Pollini'sche Gesellschaft gab 2 Vorstellungen. — In Cassel fanden an 257 Abenden Vorstellungen statt: 84 Schauspiel-, 123 Opern-, 17 Possen-, 33 gemischte Vorstellungen; an verschiedenen Opern kamen 51 zur Aufführung. Zum Erstenmal wurde 1 Oper: Sein Schatten von Flotow und 1 Liederspiel: Hermann und Dorothea von Kalisch und Weirauch, Musik von Lang, aufgeführt. Neu einstudirt wurden 8 Opern. Von Opern und Schwänken fand die häufigste Darstellung fünfmal statt. An classischen Werken wurden dargestellt 39 Schauspiele und 22 Opern (Gluck 1, Mozart 11, Beethoven 5, Weber 2, Cherubini 1, Spontini 2). — Das königl. Theater zu Wiesbaden gab 150 Vorstellungen; an verschiedenen Stücken wurden 96, an verschiedenen Opern 51, an verschiedenen Ballets 18 dargestellt. Ausserdem fanden 6 Symphonie-Concerte statt. Zum

Erstenmal kamen 17 Stücke und 4 Ballets zur Aufführung; neu einstudirt wurden 15 Stücke, 4 Opern und 1 Operette. Von den Opern gelangte am häufigsten zur Darstellung: Don Juan (6mal). Vorstellungen classischer Stücke fanden 52mal statt, und zwar 30 von Schauspielen, 22 von Opern (Beethoven 3, Mozart 13, Weber 6).

* **Göttingen.** (Akademische Concerte, Quartett-Soiréen etc. im Wintersemester 1872—1873. Schluss.) Nach Ueberwindung erheblicher Schwierigkeiten verschiedenster Art kamen im letzten akademischen Concerte »Die Jahreszeiten« von *J. Haydn* zur Aufführung. Es ging dabei Alles, wie man sagt, am Schnürchen, und alle Mitwirkende, besonders Chor — die Singakademie — und Solisten leisteten ihr Bestes. Da auch der Zufall nicht den geringsten bösen Streich spielte, so gestaltete sich die Aufführung zu einer in hohem Grade gelungenen. Auf das allbekannte Werk selbst gehe ich nicht genauer ein. Bewundert habe ich aber wiederum Haydn's grosse Kunst, mit geringen Mitteln die schönsten Erfolge und Effecte zu erzielen. Man denke z. B. nur an die Gewitterscene. Aehnlicher Momente giebt es viele, die ihre Wirkung nie verfehlen. Und wie natürlich und frisch Alles! Halten wir unsern genialen Altmeister in Ehren gegenüber den neueren Musikstürmern, die ihn achselzuckend als abgethane Grösse in die Rumpelkammer verweisen. Die Hanne wurde durch Fräul. Wekerlin, Opernsängerin in Hannover, im Ganzen sehr gut repräsentirt, nur hätte sie dieselbe im »Winter« etwas naiver geben können. Frl. Wekerlin besitzt eine schöne umfangreiche Stimme, mit der sie noch grössere Wirkung erzielen würde, wenn sie die üble Angewohnheit des Tremulirens, das diesmal übrigens weit weniger störend hervortrat als früher bei ähnlicher Gelegenheit, ganz und gar ablegen könnte und wollte. Sonst war, wie gesagt, ihre Leistung durchaus befriedigend. Dem Opernsänger Herrn Schmitt aus Cassel gab die Tenorpartie (Lukas) Gelegenheit, seine schönen Stimmmittel zu entfalten. Er that dies in maassvoller und nobler Weise und wurde so auch der Partie vollkommen gerecht. Hie und da streifte der Vortrag ans Theatralische, doch habe ich's nicht störend gefunden und lasse es gerade bei dieser Partie hingehen. In dem Opernsänger Herrn Ossenbach aus Frankfurt a. M. lernten wir einen gediegenen Sänger kennen, der die Partie des Simon (Bass) zu voller Geltung brachte. Ein gut geschultes ausgiebiges Organ, Noblesse im Vortrage, Vertiefung in die Sache, das ist es, was man dem Sänger nachrühmen kann. Die sehr zahlreich versammelten Zuhörer nahmen das Werk und die Leistungen der Sänger mit ungetheiltem Beifall auf. — Ausserdem sind noch zu verzeichnen zwei Streichquartett-Soiréen, gegeben von den Herren Concertmeister Wipplinger, Keletsch, Seisz und Knoop aus Cassel. Vorgetragen wurden: Quartett B-dur Nr. 3 von *Mozart*, Variationen über »Gott erhalte Franz den Kaiser« von *Haydn*, Serenade von demselben, Quartett Op. 12 von *Mendelssohn*, das Harfenquartett von *Beethoven* und, unter Hinzuziehung von zwei anderen Musikern aus Cassel, Sextett von *Brahms*. Das Zusammenspiel der Herren ist zu loben, ihrem Vortrage fehlt jedoch Poesie und Schwung, er hält sich mehr in der honett bürgerlichen Sphäre. Besonders trat dies hervor in dem Harfenquartett und dem Sextett. Herr Wipplinger ist ein sehr tüchtiger Vorgeiger im Orchester und das ist er auch im Quartett, aber nichts weiter. Beethoven's F dur-Romanze spielte er recht nett. Ein vortrefflicher Spieler ist der Violoncellist Herr Knoop. — In der zweiten Soirée trat auch die Coloratursängerin Frl. Braclszewska vom Theater in Cassel auf, aber ohne Erfolg. Ihre Technik ist unfertig, und die Coloraturen gehen zuweilen noch mit ihr durch, ihr Vortrag ist nicht fein und edel genug. Ein ganz hübscher Stimmfonds ist vorhanden. Möge die junge Dame nur recht fleissig studiren. An Courage scheint es derselben übrigens nicht zu fehlen; man könnte wünschen, sie besässe eine Portion weniger von diesem sonst sehr schätzenswerthen Artikel. — Eine dritte Quartett-Soirée gab Herr Concertmeister Uhlrich aus Sondershausen mit seinem Quartett. Wir hörten G moll-Quartett von *Haydn* und B dur-Quartett Op. 18 von *Beethoven*. Herr Uhlrich spielte ausserdem eine Sonate für Violine von *Rust* (comp. 1795) und bewährte sich als tüchtiger, wenn auch nicht mit sich fortreissender Geiger. Das Ensemble der Herren war kein mustergiltiges, es klang zu Vieles unfertig und unvorbereitet. — Ein sehr besuchtes Clavierconcert mit vortrefflichem Programm gab Haus v. Bülow. Er spielte Sachen von *S. Bach* (Präludium und Fuge H-moll), *Rob. Schumann* (dritte Sonate), *Beethoven* (Sonate Op. 110 und Variationen und Fuge Op. 35), *Mendelssohn* (Variationen Op. 82), *Brahms* (Scherzo Op. 4), *Scarlatti* (Katzenfuge), *Mozart* (Menuett und Gigue), *Rheinberger* (Toccata Op. 12), *Gotthard* (Gavotte) und erntete den reichsten Beifall. Besonders hebe ich den vollendeten Vortrag der schwierigen Sonate von Schumann hervor. Herr v. Bülow spielt überhaupt jetzt mit mehr innerlicher Vertiefung und packt mehr als er früher gethan. Trotz der Länge des Programms war bei den Hörern Ermüdung nicht wahrzunehmen. Sein Vortrag musste also fesselnd sein. In der That versteht er es meisterhaft, jeden Componisten in seiner Eigenthümlichkeit wiederzugeben. Greift er momentan 'mal zu scharf ein oder nimmt er im Eifer ein Tempo so rasch, dass man ihm kaum zu folgen vermag, so will ich das nicht loben, aber auch kein Splitterrichter sein. Der ganzen ausserordentlichen Leistung gegenüber sind es doch nur grosse Kleinigkeiten. — Das Letzte — das Beste! Nein, diesmal nicht. Denn ich habe noch zu erwähnen, dass uns Miska Hauser wieder be-rect. helm-suchte. Wir haben von diesem Geiger nach gerade genug — gehört und gesehen.

* **Hannover.** Ueber das letzte Concert der Musik-Akademie entnehmen wir einer dortigen Zeitung folgendes Referat: »Die von der Musik-Akademie am 8. Mai veranstaltete Aufführung des »Messias« von *Händel* hatte ein zahlreiches Publikum angezogen, und wurde das Werk unter Kapellmeister Bott's Leitung in vortrefflicher Weise executirt. Die Aufführung zeugte nicht allein von dem grossen Eifer der Mitglieder, von der Sorgfalt der Einstudirung, sondern auch von einem dem Werke gezollten grossen Interesse und einer besonderen Hochschätzung desselben von Seiten der Ausführenden. Um nur Einiges anzudeuten, so war die wohlthuende Arie mit Chor: »O du, die Wonne verkündet« mit ihrem Schlusssatze von ergreifendster Wirkung, und das weltberühmte Quartett mit Chor: »Uns ist ein Kind geboren« wuchs gegen Schluss der Nummern zu einem wahren Jubelstrome. Die die Anbetung der Hirten wiedergebende Symphonie wurde von unserem Orchester meisterhaft vorgetragen, und wie das dieser Nummer folgende Sopran-Recitativ durch seine Einfachheit einen gewaltigen Eindruck machte, so brillirte der Wechselgesang zwischen Tenor und Sopran durch seine ausgezeichnet feine Ausführung und Tonfärbung. Es würde zu weit führen, auf alle in den einzelnen Theilen des Werkes enthaltenen Nummern näher einzugehen, und wollen wir nur noch die Chöre: »Sieh, das ist Gottes Lamm«, »Der Heerde gleich«, den Siegessang: »Hoch thut auch auf!« und das »Halleluja« hervorheben. Die Ausführung der Soli war fast durchweg eine vortreffliche, wie solches von den Damen Fräul. Garthe und Assmann und den Herren Dr. Gunz und Bletzacher nicht anders zu erwarten war, und lauschte das Publikum fast drei Stunden in andächtiger Stille den heiligen Tönen des grössten Werkes unseres unsterblichen Tondichters. Möge der Vorstand des Vereins darin eine kleine Anerkennung seiner Mühen finden!

* **London.** Unter dem Namen »National-Akademie zur Ausbildung des Pianofortespiels in England« soll in London unter Leitung des Pianisten Herrn Oskar Beringer, eines Deutschen, ein Conservatorium gegründet werden. Als Reclame ist den öffentlichen Anzeigen hinzugefügt: »unter besonderer Billigung der Frau Schumann und der Herren v. Bülow und Reinecke«!

* **Stockholm.** Am 26. April wurde hier unter Leitung des Universitäts-Kapellmeisters Herrn Josephson *Händel's* Oratorium »Samson« nach der Bearbeitung des Musikdirectors Herrn Ludwig Deppe aufgeführt. Der Chor war hauptsächlich von der Philharmonischen Gesellschaft in Upsala, woselbst dasselbe Werk ein Jahr zuvor zu Gehör gebracht worden, und von Schülern der kgl. Musik-Akademie in Stockholm in einer Stärke von 150 Personen zusammengesetzt. Das Orchester dagegen wurde repräsentirt von der kgl. Hofkapelle und Künstlern, sowie Musikern und Dilettanten aus Stockholm und Upsala. Die Partie des Samson wurde in vorzüglicher Weise von einem jungen Rechtsgelehrten gesungen, während Frau Michaëli die Delila ganz ausgezeichnet vortrug. Sehr befriedigten ferner Herr Willmann als Manoah und Frl. Walin als Micha. Das Concert war von 2500 Zuhörern besucht und gereichte dem Herrn Dirigenten, den Ausführenden und der Stadt Stockholm zur grössten Ehre. (»E.«)

* **Strassburg i. E.** Gegenüber der von einigen Blättern gebrachten Notiz über die am 5. April hier stattgefundene erste Aufführung der »Schöpfung« dürfte es nicht uninteressant sein zu erfahren, dass dieses Oratorium im Jahre 1799 (also zwei Jahre nach seinem Erscheinen) den Strassburgern zum ersten Male zu Gehör gebracht wurde. Fernere Aufführungen erlebte das Haydn'sche Werk hier 1801, 1842 (zum Besten der Abgebrannten in Hamburg), 1854, 1857 und zuletzt 1869 unter französischer Regierung.

* Auszeichnungen:

S. Maj. der König von Baiern hat auf Antrag der kgl. Intendanz den königl. Hofmusikern Karl Bärmann, Hippolyt Müller, Franz Strauss und Joseph Vitzthum den Titel eines »Königl. Kammermusikers« verliehen.

* Gestorben:

Zu Dresden am 27. April die ehemalige königl. sächsische Kammersängerin Charlotte Veltheim (geb. 30. März 1803 zu Breslau).

Zu Berlin am 26. Mai nach langen schweren Leiden im 52. Lebensjahre der kgl. Musikdirector August Conradi.

Vermischte literarische Mittheilungen.

✻ Paul Heyse über Richard Wagner's Musik. In seinem neuesten Romane »Die Kinder der Welt« legt Paul Heyse folgendes Urtheil über Richard Wagner einem Cavallerie-Officier in den Mund: . . . . »Sehen Sie, diese Frau hat mir erst die Augen darüber geöffnet, dass der wahre Reiz des Lebens in etwas ewig Unerfüllbarem, einer stets über uns schwebenden Sehnsucht besteht. Kennen Sie Richard Wagner? Was ich da eben vom Leben sage, hat er in der Kunst angestrebt. Denn worin besteht das Geheimniss der unendlichen Melodie? Nehmen Sie Mozart, Gluck, die Italiener — da rundet sich Alles ab, jede Pièce hat Anfang, Mitte und Ende, ganz wie die gewöhnlichen Liebschaften. Man wird gereizt, man geniesst, man ist satt, voilà tout, und wenn die Musik oder das Mädchen schön ist, wird man nach einiger Zeit wieder gereizt — eine neue Arie, eine neue Orgie — und so in's Unendliche, bis Welt und Haare grau werden. Das ist die ordinäre Lebens- und Kunstanschauung. Aber nun — eine hoffnungslose Leidenschaft, wie ich sie jetzt seit einigen Jahren mit mir herumtrage! Sehen Sie, das ist, wie wenn ich ‚Tristan und Isolde' höre — ewiges Schmachten, Girren, Sehnen und Seufzen — vier, fünf Stunden lang, nie Ausruhen, Befriedigung, nie reine Auflösung der Dissonanzen, dabei ein Taumel der Verzückung in allen Instrumenten, dass uns schliesslich, wie in einem verliebten Traume, Hören und Sehen vergeht und wir vor ewiger Sehnsucht, unendlicher Melodie und wollüstiger Langeweile aus der Haut fahren möchten. Das ist das Geheimniss des Erfolges, den dieser grosse Mann davongetragen: die bis zur höchsten Erschöpfung aller Kräfte gesteigerte Aufregung, welche die armen groben Sinne immer an der Nase herumführt, den Appetit beständig reizt, ohne ihn auf die gemeine Weise zu befriedigen, eine Art pathetischer Cancan, eine musikalische Haschisch-Benebelung. Und auch in der Wahl der Texte, in der Charakteristik der Figuren — wie ist da alles Handgreifliche, alles Einfache und Grobnatürliche mit der ausgesuchtesten Kunst vermieden, Alles, wobei der gewöhnliche Menschenverstand sich etwas Bestimmtes denken kann! Nehmen Sie ‚Don Juan', da wissen Sie gleich überall, woran Sie sind. Vom Bauernkerl bis zum Comthur, vom leichtfertigen Landgänschen bis zur vornehmen Dame — lauter Gestalten, die richtiges Fleisch und Bein und rothes Blut in den Adern haben. Ich kenne sie so genau, wie wenn ich mit ihnen in demselben Hause gewohnt hätte. Dagegen diese Gestalten der Wagner'schen Muse — zehnmal können Sie dieselbe Oper sehen und sind aus diesen Schwanenrittern, Göttern, Tannhäusern und fliegenden Holländern noch nicht klüger geworden, als beim ersten Mal.«

✻ [Rossini's Nachlass.] Der Pariser Correspondent der »Fanfulla« theilt diesem Blatte einige interessante Details über die Collection noch unedirter Werke Rossini's mit, welche, wie wir kürzlich meldeten, von der Wittwe des Componisten dem Bankier Grant verkauft wurden, um demnächst in London publicirt zu werden. Der ganze Nachlass besteht aus 150 Stücken. Die Originalität des Charakters und des satyrischen Geistes des berühmten Meisters offenbart sich selbst in den Titeln mehrerer der Stücke, welche Rossini für sich und einige wenige Freunde componirte. Sehr viele, ja fast alle Stücke sind für das Pianoforte. Wir lassen hier die Titel einiger bisher unbekannter Compositionen des Maestro folgen: »Specimen de mon temps et de l'avenir«, eine Parodie auf die Wagner'sche Manier, in welchem Stücke Rossini seinen ganzen Geist und sein ganzes Wissen niedergelegt hat; »La Pesarese«, ein charakteristisches Tanzstück in Erinnerung an seine Geburtsstadt; »La Couronne d'Italie«, eine Fanfare nach seiner Ernennung zum Commendatore dieses Ordens geschrieben; »Le regatte veneziane«, »La lagune de Venise«, zwei elegante Stücke, von Rossini jener Stadt gewidmet, in welcher ihm die ersten Triumphe und die ersten Enttäuschungen bereitet wurden; »La Nuit de Noël«; »Adieu à la vie«, über eine einzige Note; »Valse lugubre«, ein Stück, das Einen weinen macht; »Un mot à Paganini«, das einzige Violinstück in der Sammlung; neben anderen zwei originelle Albums, deren eines den Titel »Les mendiants« führt und aus vier Stücken besteht; »Les figues« (»Me voilà, madame«), »Les amandes« (»Minuit sonne, bon soir madame«), »Les noisettes« (»A ma petite chienne«), »Les raisins« (»A ma petite perruche«); das zweite Album »Les hors-d'oeuvre« betitelt und ebenfalls aus vier Stücken zusammengesetzt, deren erste Namen »Cornichons«, »Beurre«, »Radis« und »Crevettes« lauten; »Ultimo ricordo«, eine von dem Meister acht Tage vor seinem Tode geschriebene Romanze und seiner Frau gewidmet; 24, »Riens« betitelte Stücke, die aber für sich genügten, den Namen eines Pianisten und Componisten zu begründen; die bereits bekannten: »I Titani«, im Jahre 1868 aufgeführt, ein Stück für vier Bässe; der »Inno a Napoleone III.«, bei der Ausstellung 1867 aufgeführt »mit Kanonen«; die schon so berühmte, aber bisher nicht veröffentlichte »Tarantella« für Pianoforte; ein »Momento bomo«, das ein Meisterstück sein soll; »Le passeggiata« für vier Stimmen, ein Stück von wunderbarer Eleganz; andere Stücke mit bizarren Ueberschriften: »Mon prélude hygiénique du matin«, »La valse à l'huile de ricin« und »Un petit train de plaisir comico-imitatif«; endlich ein Stück »alla Offenbach«, das einzig für den Zeigefinger und den kleinen Finger geschrieben ist, Hörner, welche an den dem Meister zugeschriebenen »bösen Blick« erinnern sollen. Zum Schlusse der »Chant funèbre à Meyerbeer«, welcher an die bekannte, von uns erst jüngst erzählte Anekdote des Neffen Meyerbeer's selbst erinnert.

✻ Uns liegen die Berichte des Dresdener Conservatoriums für Musik herausgegeben im April 1872 und im April 1873 vom Director F. Pudor vor (8⁰. 48 und 24 S.). Der Inhalt der beiden bietet ausser den Nachrichten über die Studienjahre vom 1. April 1871 bis 1. April 1873 I. 1) Bedeutung, Einrichtung und Aufgaben der deutschen Conservatorien der Musik und specielle Organisation des Dresdener Conservatoriums, von Director F. Pudor (S. 1—28), 2) Ueber neue Ausgaben älterer Claviermusik, mit besonderer Rücksicht auf eine neue Edition Padre Martini'scher Claviersonaten, von C. H. Doering (S. 28—43); II. (1873) Ueber Intervalle, von W. Rischbieter (S. 3—17).

Bibliographie.

Accademia di musica educativa diretta dal maestro Giovanni Varisco in commemorazione delle cinque giornate di Milano (versi). In-16. pag. 32. Milano, tip. dell' Orfanotrofio.

Bishop (C. K. K.). Notes on Church Organs, their position and the materials used in their construction. With illustrations. 4to. pp. 52, sewed 2 s. London, Rivingtons.

Deldevez. — Curiosités musicales, notes, analyses, interprétation de certaines particularités contenues dans les oeuvres des grands maîtres; par E. M. E. Deldevez, chef d'orchestre de la Société des concerts. Gr. in 8⁰. IX—272 p. Paris, imp. et lib. Firmin Didot frères fils et Ce. (10. mai.) Prix?

Geyer, Prof. Flodoard. Musikalische Compositionslehre in zwei Theilen. 2. Aufl. 1. Theil. Das elementare Gebiet. gr. 8⁰. (XII, 448 S.) Berlin, L. Rauh. 2 Thlr.

Mignaty (Marguerite Albana). Le théâtre de Bayreuth et la réforme musicale de Richard Wagner. In-8⁰. pag. 48. Firenze, tip. Galileiana. L. 1, 25.

Quatrelles. — La Vie à grand orchestre, charivari parisien; par *Quatrelles*. In-18jésus VII—354 p. Saint-Germain, imp. Heutte et Ce. Paris, libr. Hetzel et Ce. 3 fr. (Collection Hetzel.)

Rosmini (Avv. Enrico). La legislazione e la giurisprudenza dei teatri. Trattato dei diritti e delle obbligazioni degli impresari, artisti, autori, delle direzioni, del pubblico, degli agenti teatrali, ecc. ecc. proceduto da introduzione storica di Paolo Ferrari. Vol. II. In 8⁰. pag. 782. Milano, F. Manini edit. L. 8,00.

Scriptores. — Scriptorum de Musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit *E. de Coussemaker*. Tom. IV. Fasc. 1. In hoc quarto too edentur tractatus: Johannis Tinctoris, Alveredi Theinred, Simonis Tanstede, Johannis de Tewkesbury, Johannis Galci, Antonii de Luca etc. Paris libr. A. Durand et Pedone-Lauriel. In-4⁰. 8 frc.

Statuto della banda musicale Iseana. In-8⁰. pag. 24. Brescia, tip. del Giornale La Provincia.

Steed (A. O.) Music in play and music in earnest. 12mo. pp. 44. sewed 6 d. London, Reeves & T.

Taylor (John). Music and Sol-fa System in elementary schools. 8vo. sewed 6 d. London, Philip.

Jakob, Cant. F. A. L., und Musikdirector E. Richter, Reformatorisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus, oder Allgemeines Choralbuch für die deutsche evangelische Kirche. Auf Quellenforschung gestützter Beitrag zur Regeneration des evangelischen Kirchengesanges. A. u. d. T.: Allgemeines vierstimmiges Kirchen- und Haus-Choralbuch für die königl. preuss.-schles. Lande. 1. Theil, 3. Lfg. u. 2. Theil, 1. Lfg. gr. 4⁰. (1. Thl. S. 305—440 u. 2. Thl. S. 441—576.) Berlin, Stubenrauch. à Lfg. 1 Thlr.

Ein Circular der »Tipografia delle Belle Arti« in Calestano (Parma) kündigt das Erscheinen einer »Biblioteca classica di Letteratura Musicale antica e moderna dei secoli XVII, XVIII e XIX« an. Die erste Lieferung enthält: Ammaestramenti alla Composizione del Melodramma musicale di Carlo Ritorni.

Von G. Duprez erscheint ein Werk unter dem Titel: La Mélodie. Études vocales complémentaires de l'art du chant. Ouvrage divisé en deux parties: 1ère partie: Études vocalisées et grandes études avec paroles françaises. Huit morceaux de Concert et de Salon (comp. par G. Duprez); IIe partie: Classiques du chant de 1225 à 1800, oeuvres des célèbres maîtres (Comte de Champagne, Carissimi, Cesti, Campra, Haendel, S. Bach, Léo, Porpora, Pergolèse, Galuppi, Haydn, Mozart, Gluck, Sacchini, Cimarosa, Méhul, Beethoven) avec double texte français et italien. I. 18 frcs. II. 12 frcs. prix de souscription, l'ouvrage complet net: 25 frcs. Paris, au Ménestrel. Heugel & Cie., éditeurs. In-Folio.

ANZEIGER.

[115] Soeben erschienen im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

Gustav Merkel, Klavierwerke.

		Thlr.	Ngr.
Op. 61.	**Aquarellen.** Vier kleine Tonbilder	—	25
Op. 63.	**Barcarole.** Salonstück	—	12½
Op. 64.	**Valse-Impromptu**	—	15
Op. 65.	**Jagdscene**	—	12½
	Früher erschienen:		
Op. 14.	Nr. 1. **Marsch** zu vier Händen	—	10
	Nr. 2. **Polonaise** zu vier Händen	—	10
Op. 18.	**Albumblätter.** Vier Charakterstücke	—	25
	Dieselben einzeln:		
	Nr. 1. Frühlingslied in E-dur	—	10
	Nr. 2. Wanderlied in F-dur	—	5
	Nr. 3. Impromptu in A-dur	—	8
	Nr. 4. Wiegenlied in B-dur	—	5
Op. 20.	**In trauter Stunde.** Salonstück	—	12
Cp. 22.	**Deuxième Valse brillante**	—	12
Op. 24.	**Im grünen Hain.** Idylle	—	10
Op. 25.	**Im wunderschönen Monat Mai.** Salonstück	—	15
Op. 26.	**Idylle** über ein Motiv der Oper: »Le Pardon de Ploermel« von G. Meyerbeer	—	12
Op. 27.	**Frühlingsbotschaft.** Salonstück	—	15
Op. 28.	**Polonaise brillante**	—	15
Op. 29.	**Maienblüthe.** Salonstück	—	15

[116] Durch alle Buch-, Kunst-, und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Ferd. Thieriot,

Loch Lomond. Symphonisches Phantasiebild für Orchester, Op. 13. Partitur 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clavieranszug zu 4 Händen 1 Thlr.

Trio (F moll) für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 14. 3 Thlr.

Sonate (B dur) für Pianoforte und Violoncell, Op. 15. 2 Thlr.

Natur- und Lebensbilder. Clavierstücke, Op. 17 und 18. 4 Hefte à 15 Ngr.

Am Traunsee, Gedicht von Victor Scheffel, für Bariton-Solo nnd Franenchor mit Streichorchester, Op. 19. 1 Thlr. 15 Ngr.

Quintett (D dur) für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Op. 20. 1 Thlr.

6 Lieder für gemischten Chor, Op. 21. Heft I (Im Rosenbusch die Liebe schlief — Rasch bekehrt — Wie könnt es anders sein) 1 Thlr. Heft II (Die heilige Schrift — Die Rosen gehen schlafen — Nun ists genug) 25 Ngr.

6 Phantasiestücke für Pianoforte, Op. 22. 2 Hefte à 17½ Ngr.

Durch die Puszta. Reisebild für Pianoforte zu 4 Händen. Op. 23. 22½ Ngr.

Verlag von ***E. W. Fritzsch*** in Leipzig.

[117] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Neue Salonstücke für Pianoforte von Alfred Jaell.

		Thlr.	Ngr.
Op. 141.	**„Il Guarany".** Caprice-Boléro sur un Motif de Carlos Gomes	—	22½
Op. 142.	**Scène** du Cygne et Final du 1. Acte de l'Opéra »Lohengrin« de Rich. Wagner. Transcription	1	10
Op. 145.	**„Ruy Blas".** Opéra de F. Marchetti. Illustrations	—	25
Op. 153.	**Deux Morceaux de Salon.** Nr. 1. Une Binette. Nr. 2. Mélodie Romantique	—	25

In brillantem Salonstyl gehalten, werden sich diese nenen Transcriptionen hoffentlich bald einer gleichen allgemeinen Verbreitnng erfreuen, wie ihre Vorgänger. Der Bolero aus »Il Guarany« bildet eines der zündendsten Vortragsstücke des Componisten in seinen Concerten.

[118] In meinem Verlage ist soeben erschienen:

Beethoven's Studien.

Erster Band.

Beethoven's Unterricht

bei

J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.

Nach den Original-Manuscripten

dargestellt

von

Gustav Nottebohm.

(**30 Bogen hoch 4° mit vielen Notenbeispielen.**)

Preis 4 Thlr.

Leipzig und Winterthur. ***J. Rieter-Biedermann.***

[119] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Beethoven's Symphonien

in leichtem Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen mit Benutzung der Bearbeitungen von Kalkbrenner, Liszt u. A.

Roth cartonnirt. Preis 3 Thlr.

In diesem handlichen und wohlfeilen Bande erhalten die Clavierspieler sämmtliche Symphonien Beethoven's in einem von Meisterhand gefertigten und doch leicht spielbarem Arrangement, welches sich gewiss schnell vor anderen zu allgemeinem Gebrauch empfehlen wird.

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig soeben erschienen:

[120] **Das Clavierspiel.**

Brieflicher Unterricht

für das Selbststudium Erwachsener.

Herausgegeben von

Otto Reinsdorf, und **Moritz Vogel,**

Redacteur d. Tonhalle · Musiklehrer u. Componist

in Leipzig.

In Lieferungen von 16 Seiten gross Quart-Format. Preis einer Lieferung

10 Sgr.

Jedes solche Heft liefert das vollständige Unterrichtsmaterial für vier Lectionen, so dass eine Unterrichtsstunde auf nur 2½ Sgr. zu stehen kommt. Heft 1 und 2 liegen zum Versandt bereit.

Mit diesem Werke ist somit Vielen Gelegenheit geboten, **durch eine geringfügige Ausgabe und ohne Lehrer** auf die bequemste und leichteste Weise schnell das nachzuholen, was in früheren Jahren versäumt worden ist. **Erwachsene, welche mit Lust und Liebe** zur Sache diese Hefte anwenden und darin vorgeschriebene nothwendigste Uebungen machen werden, dürften gar bald sich und Andere mit den Resultaten überraschen. Am 1. und 15. jeden Monats erscheint ein ferneres Heft, bis der Cursus bei einem befriedigenden Ziele angelangt ist.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. [388

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 11. Juni 1873. **Nr. 24.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über »Modulation« (Schluss). — Odysseus. Scenen aus der Odyssee, von Max Bruch (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Instructives für Clavier (Schluss: Hermann Goetz, Zwei Sonatinen. B. Tours, Vier Kinderstücke zu vier Händen)). — Musikbericht aus München (Fortsetzung: V. Die Oper). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Johannis Tinctoris tractatus de musica). — Anzeiger.

Untersuchungen über „Modulation".

Von **Reinh. Succo.**

(Schluss.)

Wie aber ist jenes Ueberwiegen des symphonischen Princips gegen das melodische, nachdem wir es — nicht das Princip selbst, wohl aber eben jenes Ueberwiegen, in seiner zerstörenden Bedeutung für unsere Musik erkannt haben, zu vermeiden? Welche Mittel und Wege sind gegen das Ueberwuchern desselben einzuschlagen?

Wenn es feststeht, dass unsere heutige Musiklehre derart von dem Ueberwiegen des symphonischen Princips durchdrungen ist, dass das melodische in derselben nur noch secundäre Berechtigung behalten hat, so bedarf es bei der immensen Bedeutung der Musiklehre für die musikalische Praxis wohl keiner Auseinandersetzung, dass es keinen wirksameren Punkt geben kann, wo der Hebel anzusetzen ist, der eine Wendung unseres Musiklebens nach der dem symphonischen entgegengesetzten Seite zu veranlassen im Stande sei, als gerade die Lehre.

Wir sehen aber: Generalbass- und Harmonielehre sind als Compositionslehren unfruchtbar. Sie sind höchstens zu analytischen Erklärungen bereits geschriebener Stücke zweckdienlich und somit für das Urtheil des Studirenden, soweit es sich auf die symphonischen Bedingungen einer (bereits vorhandenen) Composition bezieht von Werth, und würden es noch mehr sein, wenn für die praktische Compositionskunst dem Studirenden jenes Urtheil durch ein wohlgeleitetes Studium des Contrapunkts nicht noch viel sicherer, weil unmittelbar, anerzogen würde — allerdings nicht jenes Contrapunkts, welcher seine Vorbedingungen eben von der Generalbass- und Harmonielehre hernimmt, wie es der in der heutigen Zeit zumeist gelehrte thut, sondern des Contrapunkts, an dessen Hand alle grossen Meister der Glanzepochen unserer (symphonischen) Musik gross geworden, und durch den sie in den Stand gesetzt worden sind, bis in ihr höchstes Alter hinein sich eine unvergängliche Frische der Erfindungskraft zu bewahren. *)

Während seit Mattheson, Kirnberger, Marpurg und Türk für die Verbreitung der neueren, der Generalbass- oder Harmonielehre in unzähligen mehr oder minder ausführlichen Schriften gesorgt worden ist und noch täglich gesorgt wird, scheint sich jene ältere contrapunktische Lehre hauptsächlich nur durch die Tradition fortgepflanzt zu haben. Von den vielen Schriftstellern, die seit Franco von Coeln bis zum Anfange des vorigen Jahrhunderts über musikalische Theorie geschrieben haben, behandeln die Meisten das, was dem Schüler für die Praxis der Composition zu wissen nothwendig ist, höchst nebensächlich, während sie sich ungemein weitläuftig mit der Berechnung der (akustischen) Theorie der Tonverhältnisse und mit der Erklärung von Tonart und Intervallen-Eintheilung befassen. Erst beinahe am Ende des genannten Zeitraumes, als die Generalbasslehre schon bedeutend an Macht und Einfluss gewonnen hatte und die Tradition der älteren Lehre schon im Zurückweichen begriffen war, fasste der kaiserl. Kapellmeister Joh. Jos. Fux *) das, was über die Compositionswissenschaft bei den verschiedenen theoretisch-musikalischen Schriftstellern zerstreut sich vorfand, oder was die immer noch lebensvolle Tradition seit Palestrina als nothwendig hingestellt hatte, in ein ebenso weisheitsvolles wie pädagogisch wirksames System zusammen und legte, ausdrücklich dabei auf Palestrina hinweisend, dasselbe in einem Buche nieder, *Gradus ad parnassum* betitelt, **) nicht blos das letzte, son-

*) Im Gegensatze hierzu ist es eine auffallende Erscheinung, dass die Meister der letzten Epoche fast sämmtlich in ihren späteren Werken ein Zurückgehen gegen ihre früheren Werke zeigen. So Weber, so Meyerbeer, so Schumann, Spohr, Marschner und Andere mehr. Alle steigen sie schnell und glänzend auf; wenn aber dann die Jugendkraft abnimmt und die Zeit kommt, wo die Weisheit der Kunst die Jugendfrische ersetzen soll, da fällt ihr Stern und kann sich auch nie wieder zu jener ersten glänzenden Höhe erheben. Nicht in dem Mangel an Talent dürfen wir den Grund dieser Erscheinung suchen; wir finden ihn vielmehr in dem Mangel einer solchen musikalischen Erziehung, welche, statt den Kopf mit todtem Formenwesen anzufüllen, stets auf die Verfeinerung und Ausbildung des musikalischen Sinnes nach der Seite der reinen Schönheit hin bedacht ist. Dass in dieser Beziehung die Musik unserer Tage, wie sie praktisch dem lernbegierigen Jünglinge entgegentritt, der musikalischen Erziehung auch nicht zu Hülfe kommt, wird jeder begreifen, der einsehen gelernt hat, wie leicht in der heutigen Musik die Charakteristik des Ausdrucks auf Kosten der Schönheit in den Vordergrund gestellt wird.

*) Johann Joseph Fux, geb. 1660, gest. 1741, unter Leopold I., Joseph I. und Carl VI. Oberkapellmeister zu Wien. Ueber sein Leben s. Arrey von Dommer, Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow. 1868. S. 372 ff.

Walther's Musikalisches Lexikon vom Jahre 1732 (also noch bei Lebzeiten des Fux geschrieben) bringt S. 269 nur Notizen über einige seiner Werke.

**) *Gradus ad Parnassum, sive manuductio ad compositionem musicae regularem, methodo nova, ac certa, nondum antè tam exacto ordine in lucem edita: Elaborata à Joanne Josepho Fux, sacrae Caesareae, ac*

dern auch das bedeutendste Buch in dieser Beziehung während des ganzen genannten Zeitraumes. Den bald darauf erfolgten Sieg der Generalbasslehre über den Contrapunkt hat es freilich nicht aufzuhalten vermocht. Derselbe wurzelte in tieferen Ursachen, als dass ein einzelnes Buch ihn hätte verhindern können.

Wenn aber die Thatsache einer Jahrhunderte hindurch währenden Tradition für die Kraft und Lebensfähigkeit derselben Zeugniss ablegt, so macht sie es doch wiederum erklärlich, dass mit der zunehmenden Entfaltung der Generalbasslehre jene Tradition bald so völlig in Vergessenheit gerathen konnte, dass heutzutage die Harmonielehre die Alleinherrscherin auf dem Gebiete der musikalischen Lehre genannt werden muss, während von jener, der älteren Contrapunktslehre in dem modernen Musikbewusstsein kaum die leiseste Erinnerung geblieben ist. Dieser in seinen Ursachen freilich lange vorbereitete, in seiner zu Tage tretenden Erscheinung fast plötzlich zu nennende Wechsel vollzog sich etwa mit dem Beginn der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Noch Mozart muss, wie aus dem von ihm bei Gelegenheit seiner Ernennung zum Mitgliede der Academie von Bologna über einen gegebenen *Cantus firmus* gearbeiteten kurzen Sätzchen ganz evident ersichtlich ist, seine eigentlichen Studien nach jener früheren Lehre gemacht haben, *) während Beethoven's Studien in dieser Richtung bereits ziemlich zweifelhaft erscheinen, die seiner Nachfolger aber fast ausnahmslos der neueren Richtung angehören.

Welches aber ist nun der Unterschied jener älteren Contrapunktslehre von derjenigen der neueren Zeit? Ich habe oben gesagt, der Contrapunkt, wie ihn die neuere Zeit lehrt, sei wesentlich auf dem Grunde der Generalbass- und Harmonielehre erwachsen. Der Contrapunkt der älteren Zeit dagegen lässt seine melodische Grundlage überall erkennen, und zwar muss als bedeutsamstes Zeichen in dieser Beziehung der Gebrauch der sechs verschiedenen Octavengattungen angesehen werden, an welche sich die ganze Lehre der älteren Zeit aufs Strengste bindet. Dieser durch die ganze Lehre durchgeführte Gebrauch der Octavengattungen ist es, wodurch sich der Contrapunkt der älteren Zeit von dem der neueren Zeit auf den ersten Blick schon auf das Auffallendste unterscheidet. Zu den Aufgaben des folgenden, »Tonart« betitelten Capitels wird es gehören, den innigen Zusammenhang zwischen dem melodischen Principe der Musik und dem Begriffe der Octavengattungen darzulegen und die Consequenzen zu zeigen, welche sich aus dem Gebrauche derselben für jenes ergeben, so dass Nichts geeigneter sein konnte, das allmälige Ueberwiegen des symphonischen Princips über das melodische zu befördern, als ein Aufgeben des Gebrauchs der Octavengattungen in Schule und Lehre, wie es Generalbass und neuerer Contrapunkt ganz unbedenklich thun, die an Stelle der Octavengattungen die beiden Klanggeschlechter Dur und Moll substituiren. So gewagt und kühn es auch scheinen möchte, so ist es doch kaum zu weit gegangen, wenn ich sage: in den Octavengattungen erscheine die Herrschaft des melodischen Princips über das symphonische gleichsam verkörpert. Wenn daher die Musik nicht in der absoluten Symphonik untergehen, sich die Symphonik nicht in sich selbst verzehren soll, so ist für die Lehre die Rückkehr zum Gebrauche der Octavengattungen eine absolute Nothwendigkeit.

Dies ist im Wesentlichen der Gesichtspunkt, von welchem die nachfolgenden Untersuchungen über Modulation ausgehen. Der Endzweck derselben ist der, das Verhältniss festzustellen zwischen dem wesentlich symphonischen Begriffe Modulation und dem auf melodischen Bedingungen beruhenden Begriffe der Octavengattungen. Es soll der Einfluss der letzteren auf jene erstere nachgewiesen werden, es soll gezeigt werden, wie ohne jene aus den Octavengattungen sich ergebenden Bedingungen für die Modulation dieselbe auf schwankender Grundlage beruht, und dass alle diejenigen Regeln, welche dieselbe aus anderen Bedingungen, Verwandtschaft der Tonarten, Quintenzirkel und dergl. ableiten, völlig haltlos sind.

Ich glaube, zum Schluss dieses Capitels, es kaum nöthig zu haben, mich gegen den etwaigen Vorwurf zu verwahren, als wollte ich mit den Octavengattungen veraltete und (glücklicherweise) beseitigte Formen ins heutige Musikleben wieder einzuführen versuchen. Zuvörderst beanspruche ich den Gebrauch der seit Einführung der Generalbasslehre aufgegebenen Octavengattungen nur für die Musiklehre, nicht für die Musikpraxis, wenigstens nicht in dem Sinne, als ob ich es für besonders wünschenswerth hielte, dass man wieder Stücke in dorischer, phrygischer oder lydischer etc. Tonart setzen solle. Wir werden aber sehen, dass alle grossen Meister, und am allermeisten gerade die, welche in Bezug auf die ausschliessliche Anwendung der beiden Klanggeschlechter Dur und Moll auf völlig modernem Boden stehen, wie Haydn und Mozart*), gerade nur dadurch eine solche Sicherheit in modulatorischer Hinsicht erreichen konnten, dass sie auf dem festen Boden einer Diatonik, die auf dem Grunde der Octavengattungen sich aufbaut, gross geworden sind. Ja selbst die kühne Chromatik, die wir bei Bach staunend bewundern, wäre ohne jene feste Grundlage der Diatonik nicht möglich gewesen. Nicht das Ueberschreiten der Grenzen der Diatonik ist bei Bach das Bewundernswerthe an sich, sondern, dass er bei diesem Ueberschreiten eine so strenge Gesetzmässigkeit offenbart und niemals, wie es bei den heutigen Componisten so oft vorkommt, ins Wilde und Zügellose ausartet. Aehnlich auch Händel. In der Epoche Palestrina wandte man allerdings die alten Tonarten auch in der Weise an, dass man von einem Satze sagen konnte, er sei in der ersten oder dorischen, zweiten oder hypodorischen Tonart u. s. w. componirt. So wenig ich dieser Art des Gebranches der Octavengattungen auch die Berechtigung absprechen kann — im Gegentheile, eine Fülle von herrlichsten Meisterwerken in derselben componirt, tritt uns in der Palestrina'schen Epoche entgegen — so wage ich doch zu behaupten, dass erst mit der in Folge der Einführung der temperirten Scala ermöglichten Weiter- und völligen Durchbildung des Systems der Tonarten ein Ueberblick über sämmtliche in dieser Richtung liegenden musikalischen Mittel möglich sein konnte. In der ersten Glanzepoche unserer (christlichen) Musik, der Palestrina'schen, waren diese Mittel bei Weitem noch nicht erschöpft, wiewohl wir nicht vergessen dürfen, dass für sie, die Epoche der reinen Vocalmusik, die Temperirung der Scala nicht allein ein höchst überflüssiges, sondern sogar sehr zweckwidriges Geschäft gewesen wäre; wie sich denn auch die meisten Theoretiker

---

Regiae Catholicae Majestatis Caroli VI. Romanorum Imperatoris supremo Chori Praefecto. Viennae Austriae, Typis Joannis Petri Van Ghelen, Sac. Caes. Regiaeque Catholicae Majestatis Aulae Typographi. 1725. Eine Uebersetzung dieses ausgezeichneten Werkes erschien im Jahre 1742 in Leipzig von Lorenz Mizler, der hin und wieder ziemlich werthlose Anmerkungen eingeschaltet hat.

*) Vgl. O. Jahn: W. A. Mozart, I. Thl. (1856) S. 659 ff.; 2. Ausgabe (1867) I. S. 126 ff.

*) Man könnte auch ganz gut Händel und Bach hinzurechnen; beide, insbesondere Bach, haben allerdings auch Sätze in den anderen Tonarten geschrieben, doch nur vereinzelt; im Allgemeinen haben sie nur die harte und die weiche Tonart angewendet.

dieser Epoche mit Händen und Füssen jener Neuerung, die die Instrumentalisten aufbrachten, widersetzten. In der zweiten, mit Händel und Bach beginnenden Glanzepoche zeigt sich dagegen die ausgedehnteste Anwendung der Mittel in der bezüglichen Richtung, und zwar nach beiden Seiten hin. Kaum vermögen die Meister der mit Beethoven ins Leben tretenden dritten und letzten Epoche unserer Musik, mit ihren der Seite der Chromatik zugewendeten Blicken, noch ein nicht auch bereits schon angebautes Flecklein zu entdecken, auf dem Neues zu finden gewesen wäre. Erschöpft sind die Grenzen des Systems und schwerlich möchte es möglich sein, dasselbe noch zu erweitern, ohne in Ungereimtheiten und Widernatürlichkeiten zu verfallen. Wenn aber auch die Grenzen des Systems erschöpft sind, unerschöpflich bleibt deswegen doch die Musik an sich und wird es bleiben, denn sie ist unerschöpflich, wie die Natur. Uns aber, die wir die Ausdehnung des Systems nach Hoch und Tief kennen, liegt es ob, innerhalb dieser Grenzen Ordnung zu halten. Nicht blos an den Grenzen auf der einen oder der anderen Seite sollen wir uns einseitig aufhalten; das ganze weite Gebiet, welches sie umschliessen, sollen wir beherrschen. Und besser könnten wir das als unsere Vorfahren; denn was diese, fast möchte man sagen, ihnen selber unbewusst als Glänzendes und Neues im An- und Ausbau des Systems erschufen, wir erst können es mit klarem Verstande begreifen und in solcher Weise belehrt, die Grenzen, jenseits derer die Unnatur und der Tod lauern, vermeiden lernen.

Ordnung zu halten und zu bringen, so weit es möglich, auf dem Gebiete, dem sie speciell gewidmet sind, bezwecken auch ihrentheils die nachfolgenden Untersuchungen über Modulation. Wenn ich die Ueberzeugung hege und zu beweisen versuche, dass das sicherste Mittel zur Erreichung dieses Zweckes die Wiederaufnahme der Octavengattungen in die Lehre der Musik bildet, so könnte mich der Vorwurf, Veraltetes aufleben machen zu wollen, nur dann treffen, wenn damit ein Zurückgehen auf einen beschränkteren Standpunkt verknüpft wäre. Aber eben von der Beschränktheit, welche durch das Aufgeben der Octavengattungen herbeigeführt wurde, frei zu werden, frei zu werden von dem einseitigen Streben nach einer Symphonik, die sich durch Ueberreizung in sich selbst zerstört, das ist die Hoffnung, die sich in meinem Geiste an die Wiederaufnahme eines anscheinend Veralteten knüpft, und es gereicht mir zur freudigen Ermuthigung, dass ich in dieser Hinsicht gerade in unserer Zeit nicht vereinzelt dastehe, sondern mich mit einer Anzahl bewährter Männer in Uebereinstimmung weiss.

Hiermit schliesse ich dieses nur einleitende Capitel, in welchem ich die Berechtigung des Gesichtspunktes, von dem die nachfolgenden Untersuchungen ausgehen, wenigstens vorläufig nachgewiesen zu haben glaube. Wie wir gesehen haben, gründet sich derselbe der Hauptsache nach auf die Auffassung der Wichtigkeit, welche der Anwendung der Octavengattungen für die Lehre beigelegt wird. Es wurzelte diese Auffassung in derjenigen, welche das allgemeine Verhältniss zwischen Melodik und Symphonik zum Gegenstande hat. Nun sind also noch, wie Eingangs erwähnt, die Consequenzen zu zeigen, welche sich aus jener Auffassung der Octavengattungen für den Begriff Tonart ergeben. Die Betrachtungen über diesen Begriff werden uns in dem folgenden Capitel beschäftigen.

Odysseus.

Scenen aus der Odyssee.

Dichtung von Wilh. Paul Graff.

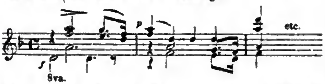
Für Chor, Solostimmen und Orchester von **Max Bruch**. Op. 41.

Berlin, N. Simrock. Partitur 18 Thlr. Clavierauszug 7½ Thlr.

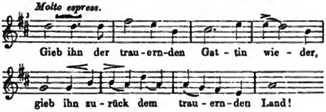
(Fortsetzung.)

Der Seesturm schliesst den ersten Theil und gewährt einen gerade hier erwünschten Ruhepunkt. Der zweite Theil führt uns nach Ithaka selbst; als Gegenbild gegen den leidenden und kämpfenden Odysseus mussten wir auch einen Einblick erhalten in die Trauer und Sehnsucht der Zurückgebliebenen. Manche Erwägung mag hier den Componisten beschäftigt haben, in welcher Weise die treuen Angehörigen, vor allem auch Telemach, in die Handlung verwebt, in welcher Weise etwa das Treiben der Freier zu einem grösseren Tableau habe verwendet werden können; den Ausschlag mussten hier Gesichtspunkte der einheitlichen Entwickelung und vor Allem die Möglichkeit musikalischer Gestaltung gehen. Im Epos verfolgen wir mit Interesse und Antheil die Reise Telemach's — hier würde sie uns von der Hauptsache völlig abgeleitet haben; wir begleiten ihn hoffnungsvoll zu Eumäos, dem »göttlichen Sauhirten«, sehen hier ihn mit dem Vater zusammentreffen und den Plan der Rache berathen — würden aber die Gelegenheit, hier etwa ein Duett oder gar Terzett dreier Männer zu erhalten, nicht für ausreichend wichtig gehalten haben, um jenen theilweise mit gedankenmässigen Erwägungen sich beschäftigenden Scenen ihren Charakter zu nehmen und sie zu musikalischer Behandlung, der sie vielleicht widerstreben, zu zwingen; und das wüste Treiben der Freier etwa in wilden Chören darzustellen, möchte allerdings für manche moderne Bestrebungen, die die edle Tonkunst zu allen möglichen Situationen zu missbrauchen verstehen, ein willkommener Stoff gewesen sein: den einheitlichen Strom wahrer und echter Menschenempfindung, der allein in der Hauptentwickelung der Odyssee einen musikalisch dankbaren Stoff erkennen liess, konnte eine solche Scene nur stören, und musste daher den Schönheitssinn des Componisten, sowie sein klares Bewusstsein von den Grenzen seiner Kunst abstossen. Alle jene Dinge kommen, soweit ihre Erwähnung zum Verständnisse der Gesammtentwickelung erforderlich war, auch hier vor, aber nur in ihrem Reflex auf die Gemüthszustände der Hauptpersonen, welche davon beeinflusst sind; in ihre Reden hat der Dichter mit Geschick das Wesentliche aus den nicht speciell behandelten Dingen zu verweben verstanden. Nur eines blieb für den Componisten aus dem reichen Inhalte des über Ithaka selbst Erzählten: die treue, ausharrende Gattin, die in dem Verluste des Gatten, in den Bedrängungen durch die Freier, in der Sorge um den abgereisten Sohn so viele Veranlassungen immer neuer Klage hat. Mit ihr kommt der Held am Schlusse ja wieder zusammen und feiert die Freude des Wiedersehens; wir müssen auf ihre Gemüthsverfassung bis zu diesem Punkte einigermaassen auch musikalisch vorbereitet sein. Dazu dienen dem Componisten zwei längere Einzelgesänge derselben, die er jetzt an geeigneten Stellen eingeflochten hat, und welche zu den schönsten Nummern des ganzen Werkes gehören. Der erste ist der am Anfang des zweiten Theiles stehende (5), »Penelope's Trauer« überschriebene, speciell als »Recitativ und Gebet« bezeichnete. Klage um den Sohn, welcher auf die Kunde des Vaters ausgegangen ist, und um den verlorenen Gatten bilden hauptsächlich den Inhalt der Worte, die wesentlich dem vierten Buche der Odyssee entnommen sind. Den ersten Theil bildet, der Ueberschrift entsprechend, ein längeres begleitetes Recitativ (D-moll 4/4, *Andante sostenuto*),

in welchem durch eine schon am Anfang auftretende und an den Abschlüssen wiederholte Orchesterfigur:

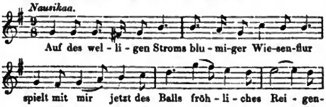


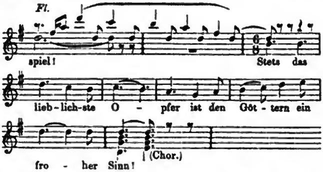
die Einheit der Gestaltung bewahrt wird. Schöne Declamation und feines Verständniss der Texteswortc, und im Ganzen ein edler, grosser Zug der Empfindung, zeichnen schon das Recitativ aus. Diese Züge treten noch mehr in dem folgenden Gebete hervor — Arie konnte es nicht genannt werden; ein bestimmtes Motiv, welches in fester Form verarbeitet würde, liegt nicht zu Grunde; die einzelnen Worte üben in ihrem Fortgange wesentlichen Einfluss auf die Gestaltung. Um so mehr verdient die Kunst Bewunderung, mit welcher gerade hier eine Einheit der Gestaltung neben einem ununterbrochenen Strome der Empfindung herbeigeführt ist. Mit erhabener Feierlichkeit, nach einem kurzen Vorspiele, beginnt der Satz mit dem Anrufe an Athene, zu hohen Blasinstrumenten auf einem Tone verharrend (D-dur, *Andante con moto*); dann entwickelt sich die Bitte zu etwas bewegterer Begleitung, in zwei längeren Abschnitten, welche mit gleichen melodischen Wendungen schliessen, einmal die Bitte um Erhaltung des Sohnes, dann die um Wiederkehr des Gatten enthaltend:



so dass auch hier in zwei gegenüberstehenden Theilen ein schöner symmetrischer Bau sich erhebt. Eine gehaltene tiefe Trauer, aber ideal aufgefasst und dem antiken Stoffe angepasst, liegt in diesen Tönen, und eine würdevolle Hoheit, ganz der homerischen Penelopeia angemessen, ist über das Ganze gebreitet; wir wurden mitunter an ähnliche Situationen und deren Auffassung bei Gluck lebhaft erinnert.

Einen Gegensatz zu der tiefen Klage bildet nun im folgenden sechsten Stücke (»Nausikaa«) das heitere Spiel der phäakischen Königstochter und ihrer Gefährtinnen; der Inhalt der Nummer ist ganz nach Homer im sechsten Buche der Odyssee gestaltet. In den Motiven und ihrer Verknüpfung, sowie in der Instrumentation hat der Componist die Vorstellung anmuthigen Liebreizes wohl zu treffen gewusst; schon die hellen Blasinstrumente der Einleitung (G-dur $^9/_8$, *Vivace ma non troppo*), mit den Trillern, unterbrochen vom *pizz.* der Geigen, bereiten diesen Charakter vor. Auf die Gestaltung der Motive hat hier das antike Versmaass entscheidenden Einfluss geübt; der Dichter hat für den Gesang der Mädchen die asclepiadeische Strophe gewählt, deren Bestandtheile der Componist in der Weise wiedergiebt, dass er zu den ersten beiden Versen ein Motiv im $^9/_8$-Takt erfindet, und an diese bei den letzten in gleichem Tempo ein $^6/_8$-Motiv anschliesst:





Die letzte Periode wiederholt der Chor der Mädchen, dann beginnt ein heiteres Spiel der Instrumente im Orchester (wieder im $^9/_8$-Takt), welches uns in das Treiben der frohen Gesellschaft lebhaft versetzt. Ob gerade das antike Versmaass jenen Rhythmenwechsel für den modernen Componisten nothwendig machte (die Wirkung ist für uns jedenfalls eine stärkere, als sie im Versmaasse ursprünglich liegt, welches für das antike Gefühl einen Taktwechsel überhaupt nicht enthält), wollen wir nicht erörtern; es würde dem Componisten gewiss ein Leichtes gewesen sein, bei gleichem Takte das Stück ebenso lebendig und kunstreich durchzuführen; so hat er die Mannigfaltigkeit des Gemäldes noch erhöht. Durch drei Strophen wird dies anmuthige, naive Spiel durchgeführt, mit mancherlei hübschem Wechsel in den Tonarten und sonstigen kleinen Aenderungen; nachdem dasselbe ausgeklungen, tritt Odysseus hervor, der inzwischen erwacht ist. In einfachen Worten (Recitativ) spricht er sein Erstaunen aus über das was er sieht, und als er die königliche Gestalt der Nausikaa unter den Mädchen erblickt, bricht er in lebhafte Bewunderung aus; das Recitativ geht hier auf kurze Zeit in festere Form über ($^4/_4$, *Animato*), die Begleitung wird voll und reich, der Charakter des Ganzen ein festlich froher. Ein kleines Bedenken müssen wir hier laut werden lassen, über welches wir bisher wenigstens noch nicht genügend klar sind: ob nicht für die hülflose Lage des Odysseus, und nach dem voraufgegangenen Recitativ dieser kurze Lobgesang zu überlegt erscheine und uns aus der bewegten Situation etwas heraus in eine mehr fertige, festlich geordnete versetze. Nachdem sich Odysseus an der Bewunderung der göttergleichen Fürstin ersättigt, schliesst er daran die tiefste, inständigste Bitte (Es-dur, *Andante sostenuto*), ihm hülfreich beizustehen; hier ist wieder die gehaltene Würde hervorzuheben, die den Helden auch in den schlimmsten Situationen nicht verlässt, und welche musikalisch auszudrücken dem Componisten meistentheils aufs glücklichste gelungen ist. Auch diese Bitte ist nicht mehr recitativisch, sondern in der früher geschilderten Weise behandelt; es treten überall feste Motive auf. Nausikaa macht (wie bei Homer) ihren Gefährtinnen Vorwürfe über ihre unnöthige Furchtsamkeit; ihr Recitativ ist von den hohen Blasinstrumenten charakteristisch begleitet. Ihre Aufforderung, dem Fremdling beizustehen, leitet sie zu dem Gedanken, dass Bettler und Fremdlinge alle von Zeus kommen (nach Homer); sie spricht denselben in einer freundlichen Weise aus (G-dur $^3/_4$, *Moderato*), in welche Odysseus einstimmt, und es beginnt unter Zugrundelegung dieses Motives ein kleiner fest geformter Satz, in welchem das Soloduett vom Chore in hübscher Weise unterbrochen und wieder getragen wird; an einer Stelle desselben äussert Nausikaa in charakteristischer Wendung ihr Staunen über die herrliche Gestalt des Fremdlings. Den Schluss dieses Satzes bildet eine Aufforderung des ganzen Chores (*unisono*) an Odysseus, sich zu kleiden und ihnen zum Palaste zu folgen ($^4/_4$, *Andante, quasi Recit.*); die etwas eigenthümliche, vielleicht nicht Jedem sympathische Wirkung dieser Stelle wird in den Rahmen des Ganzen da-

durch passend eingefügt, dass am Schlusse der $^3/_4$-Takt und die Andeutung des oben genannten Motivs in den Instrumenten noch einmal wiederkehrt.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Clavier.

(Schluss.)

Hermann Goetz, Zwei Sonatinen. Op. 8. [6]) Es ist schon öfter der Satz ausgesprochen worden, auch die Unterrichtswerke müssten »auf der Höhe der Zeit« stehen, was heissen soll, sie müssen die Grundlage ihrer Factur bei Schumann suchen; mit anderen Worten, sie müssen gehörig mit Dissonanzen, Vorhalten, ungewöhnlichen Durchgängen etc. versehen sein, damit der Schüler an alle möglichen Herbigkeiten sich gewöhne und später von den Werken der Schumann'schen Schule nicht verblüfft werde. Dieser Standpunkt ist nun allerdings der meinige nicht; ich glaube vielmehr, dass Haydn und Mozart das erste Ziel sind, auf das wir zu steuern haben; dann kommt der leichtere Theil von Beethoven's Werken, und erst hieran wäre die neue Schule anzuschliessen: dieser Gang hat in seinem historischen Elemente etwas ganz Natürliches. Wer dann noch vorbereitender Werke für die neue Schule bedarf und sie nicht in Etüden, z. B. bei Stephen Heller, suchen will, dem sind die Sonatinen des Herrn Götz sehr zu empfehlen. Sie verlangen schon eine bedeutend ausgebildetere Technik als die des Herrn Hill. Der erste Haupttheil der ersten beginnt hübsch, bleibt aber nicht auf gleicher Höhe; es wächst nicht genug Eines aus dem Andern hervor. Der zweite Haupttheil in D-moll hat mich am meisten befriedigt, es ist Erfindung und wackere Arbeit darin; auch der dritte, ein Vexirstück im $^3/_4$-Takte, wobei aber fast immer drei Achtel zusammen geordnet sind, ist ganz interessant. Auch in der zweiten Sonatine ist namentlich die Arbeit so gediegen, dass ich dem Verfasser gern auf anderem, nicht speciell unterrichtlichem Gebiete begegnen möchte. — Ich wiederhole aber, dass ich bei diesen »Sonatinen für den Unterricht« nicht an Kinder denken darf, und wären sie auch 12—14 Jahre alt; ein Kind, dem dieser Stil zusagt, halte ich für verbildet, so sehr ich die Berechtigung dieses Stiles in unserer Zeit anerkenne.

B. Tours, Vier Kinderstücke zu vier Händen. [7]) Was die harmonische und modulatorische Behandlung betrifft, so stehen auch diese Stücke »auf der Höhe der Zeit«; es ist deshalb manches Interessante darin, in der Erfindung waren jedoch beide vorgenannte Autoren glücklicher. Die Oberstimme ist für das Kind bestimmt. Im Walzer hätte ich der Unterstimme gern gelegentlich etwas Besseres als die ewigen drei Viertel gewünscht. Ein Urtheil über die Fähigkeit des Verfassers ist nach diesem Werkchen noch nicht festzustellen. — Die sämmtlichen genannten Unterrichtswerke sind von ihren Verlegern sauber ausgestattet und ohne erhebliche Druckfehler.

6) Herrn Louis Köhler in Dankbarkeit zugeeignet. Zwei Sonatinen für den Clavierunterricht componirt von Hermann Goetz. Op. 8. Nr. 1. F-dur. Nr. 2. Es-dur à 20 Ngr. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann 1872. (697 a. b.) Folio. 13 u. 11 S.

7) Seinem Freunde Wilhelm Czerny zugeeignet. Vier Kinderstücke: Marsch, Scherzo, Romanze und Walzer für das Pianoforte zu vier Händen componirt von Berthold Tours. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Ohne Opus. (12940.) Folio. 23 S. 1⅓ Thlr. Mk. 3. 50.

Musikbericht aus München.

(Fortsetzung aus Nr. 19.)

V. Die Oper.

München, im April. In dem gegenwärtigen letzten Kapitel werden wir einen längeren Zeitraum überblicken können, als wir ursprünglich beabsichtigt hatten, weil fast Alles, was wir über die hiesige Oper aus der Zeit von den letzten Sommerferien, endend mit dem 1. August 1872, bis zu den diesjährigen Osterferien mitzutheilen haben, sich auf Personen und Sachen bezieht, die schon in früheren Berichten genug berührt worden sind, und erst kürzlich eine einzige Novität zur Aufführung gelangte. In der Hauptsache sind wir daher auf die Besprechung weniger neuer Erscheinungen beschränkt.

Die Herbstsaison begann mit Gastspielen und zwar an erster Stelle mit jenem eines Frl. Radecke vom Theater in Riga als »Margarethe« in *Gounod's* abgenutztem »Faust«; die Schule der Dame ist gut und auch das Spiel war entsprechend, aber die Stimme in der Mittellage ist nicht besonders wohlklingend, vielleicht schon im Rückgange begriffen. Schätzenswerthere Eigenschaften zeigten sich gleich beim ersten Auftreten bei Fräulein Cornelie Meysenheym, einer jugendlichen Anfängerin, deren Engagement auch alsbald erfolgte. Wir hörten dieselbe zum ersten Male am 26. Sept. in »Barbier von Sevilla« als Rosine. Ihre weniger ergiebigen als wohlklingenden Stimmmittel sind trefflich geeignet für eine durchgebildete Coloratur, welche sie denn auch unbestritten besitzt. Wenn uns bei Frl. Meysenheym ein Wunsch übrig bleibt, so wäre es der nach correcter Durchbildung des Ansatzes, welcher besonders in der höheren Lage zu sehr vom Gaumen ausgeht. Den »Grafen Almaviva« bei dieser Vorstellung und den folgenden obligaten Wiederholungen gab sonderbarer Weise Herr Schlosser, ein recht wackerer Spieltenor für Knappen, Lehrjungen und dergl. aber nicht mehr; es fehlte ihm im Spiel, noch weit mehr aber im Gesang, von seiner Coloratur ist nicht zu reden. Herr Sigl vermochte durch seine treffliche Spielkomik den gänzlichen Stimmmangel als »Doctor Bartolo« doch nicht zu ersetzen. Herr Kindermann nahm die Partie des »Figaro« auch etwas leichter, als es zweckmässig war, doch pflegt man ihm gern und vollständig nachzusehen, weil er anderseits durch Spiel und Stimme hinlänglich zu entschädigen weiss.

Die übrigen Rollen, welche Frl. Meysenheym in der Folge zugetheilt erhielt, waren ihren Anlagen und Mitteln theilweise wenig entsprechend. So z. B. konnte sie als »Alice« in »Robert der Teufel« nicht den nöthigen dramatischen Schwung, als »Agathe« im »Freischütz« nicht die erforderliche Innigkeit und Reinheit der Empfindung erreichen. Wir dächten vielmehr unter geeigneter Anleitung müssten wir in Fräul. Meysenheim einen trefflichen Ersatz im Coloraturfache für Frau Possart bekommen, deren Stimme immer hohler und klangloser wird und werden in dieser unserer Ansicht dadurch bestärkt, dass Frl. Meysenheim beispielsweise auch die »Mathilde« im »Tell« mit viel Bravour singt.

Am 15. October v. J. trat, wie schon seiner Zeit mitgetheilt wurde, Hofkapellmeister Levi aus Karlsruhe seine neue Stellung an. Die Vorstellungen der »Zauberflöte« und des »Fidelio«, am 20. und 23. Oct., die beiden ersten, welche Levi dirigirte, erwiesen sich in der Folge als musikalische Ereignisse von weittragender Bedeutung, wie sie auch sofort durch ihre Gediegenheit imponirten. War es an sich schon erfreulich, dass der neue Dirigent mit diesen beiden Werken seine Thätigkeit begann — er, der als Apostel der Zukunftsmusik von gewisser Seite erhofft wurde —, so war es um so erfreulicher, dass er sie gerade so und nicht anders begann. Schon nach den Proben zur »Zauberflöte« äusserten sich unsere gleichmüthigsten Hofmusiker sehr günstig über die neue Leitung.

Mit allgemeiner Spannung sah man der Aufführung entgegen; dieselbe zeigte Licht und Schatten, Feuer und Schwung, wie man sie lange nicht gehört hatte. Noch mehr trat das geistige Element bei dem ungleich schwierigeren »Fidelio« hervor. Die dramatische Steigerung der Composition kam stets zum vollen Ausdruck; insbesondere traten die weihevollen und wuchtigen Ensembles und Finale hervor. Es ist in der That in Levi's Direction in jeder Hinsicht viel Aehnlichkeit mit jener Lachner's; bei voller äusserer Ruhe taktirt er mit Schärfe, bezeichnet neue Eintritte mit Hand und Auge und sieht mehr auf die Bühne und das Orchester als in die Partitur. Die Tempi liebt Levi allerdings sehr scharf zu charakterisiren, so dass ein Allegro manchmal etwas überhastig, ein Adagio zu breit wird; doch weiss er auch hie und da kleine Modificationen anzubringen, die von bester Wirkung sind.

Levi hat nun seitdem den grössten Theil des an sich allerdings nicht umfangreichen Opernrepertoires an sich genommen, so dass Wüllner selten und Mayer nur bei kleineren Opern dirigirt. Das Publikum weiss übrigens wohl, unter wessen Leitung es die besten Aufführungen zu erwarten hat und wünscht desshalb den Namen des Dirigenten mit mehr Recht auf dem Theaterzettel zu lesen, als sich der Name des betreffenden Opernregisseurs auf demselben befindet. Eine höchst vortheilhafte Aenderung, welche Levi sofort bewerkstelligte, war die Neuaufstellung des Orchesters, so dass, wie auch früher unter Lachner, Blas- und Streichinstrumente in zwei selbständigen, durch den Dirigenten wohl verbundenen Chören zur Rechten und Linken gruppirt sind. Ferner hat Levi, ein Mann von vielleicht Anfangs der dreissiger Jahre, den grossen Vorzug, bei kleineren Bühnen — Mannheim, Karlsruhe — gewissermaassen aufgewachsen zu sein und deshalb soviel Bühnengewandtheit zu besitzen, dass er selbst unserer häufig recht mangelhaften Regie wacker auf die Beine helfen kann. Kurz und bündig, dabei aber stets freundlich und liebenswürdig: das ist seine Art.

Zwei neue Maassregeln, welche wohl den Bureaus der kgl. Intendanz entstammen, hätte Levi allerdings vielleicht besser nicht einführen helfen sollen. Erstlich sind wegen der nunmehr häufigeren Opernaufführungen gewöhnlich nur etwa zwei Drittel der Streicher beschäftigt, sodass der Klang den Bläsern gegenüber in unserm grossen Hause leicht etwas zu dünn wird. Wir würden in der That wenige und lauter recht vorzügliche Opern-Vorstellungen bei weitem höher stellen. Zweitens finden die sogenannten kleinen oder Spielopern bei »verkleinerter Bühne« statt: d. h. der Rahmen, welcher die Schaubühne umfasst, wird in einer das Auge sehr beleidigenden Weise oben und an den beiden Seiten erheblich breiter gemacht und so eine viel kleinere Scene hergestellt, angeblich um den Darstellern Gesang und Spiel zu erleichtern.*) Man scheint dabei wohl vergessen zu haben, dass trotz dieser fein ersonnenen Maassnahme der Zuschauerraum, dessen Grösse dem Sänger am ersten in der Leichtigkeit der Stimmenbehandlung schaden könnte, vollständig der gleiche bleibt, und die vielen Coulissen und dergleichen Vorrichtungen, welche zur Verkleinerung benöthigt sind, noch dazu sehr schlecht resoniren; ganz abgesehen davon, dass die künstlich zusammengeflickten Decorationen nicht recht passen und klappen. Das beste wäre entschieden, man würde sich entschliessen, die »verkleinerte Bühne« wieder gänzlich aufzugeben; kleine Opern, welche eine kleine Bühne und ein kleines Haus zu besserer Wirkung zu bedürfen scheinen, könnten ja, wie früher, im königl. Residenztheater erscheinen.

*) Ueber diese neue Einrichtung wurde schon in Nr. 6 Sp. 92 d. Ztg. kurz berichtet. *D. Red.*

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Der kürzlich hier verstorbene Musikdirector Conradi hat der »N. Pr. Z.« zufolge sein gesammtes, etwa 20,000 Thlr. betragendes Vermögen milden Stiftungen vermacht, denen es nach dem Tode seiner Wittwe anheimfallen soll.

* **Düsseldorf.** Am 4. Mai gelangte hier im grossen Saale der städtischen Tonhalle »Odysseus« von *Max Bruch* zur Aufführung und errang sich einen eben solchen Erfolg wie an anderen Orten. Um das Werk in würdiger Weise darzustellen, hatten sich vereinigt die Concert-Gesellschaft aus Crefeld, der Singverein aus Barmen und der hiesige Gesang-Musik-Verein wie der Bach-Verein. Die verstärkte städtische Kapelle bildete das Orchester. Als Solisten wirkten mit: Frau Amalie Joachim (Antikleia und Penelope), Frl. Lauterbach aus Köln (Leukothea, Nausikaa und Pallas Athene), Hr. Henschel aus Berlin (Odysseus), welcher im letzten Momente für den unpässlich gewordenen Herrn Hill eintrat und die Partie über Nacht förmlich einstudirt hatte, und Herr Eigenbertz. Der Chor sang mit grosser Begeisterung und Sicherheit, auch das Orchester leistete sein Möglichstes, sodass bei den vortrefflichen Sololeistungen der Frau Joachim, den höchst anerkennenswerthen des Frl. Lauterbach und des Herrn Henschel die Aufführung eine glänzende und allseitig befriedigende genannt werden kann, die dem Dirigenten wie den Mitwirkenden zu hoher Ehre gereicht. Zu der Aufführung hatten sich zahlreiche Künstler und Musikfreunde von ausserhalb eingefunden, die Proben und das Concert selbst waren überaus stark besucht. Auf das Werk selbst gehen wir nicht näher ein, da ja in diesen Blättern gerade eine ausführliche Analyse von anderer Seite geboten wird.*)

* **Erfurt.** Am 3. Mai kam hier das Oratorium »Jephtha und seine Tochter« von *C. Reinthaler* durch den Erfurter Musikverein zur Aufführung. Der Componist hatte persönlich die Leitung übernommen; die Soli waren durch Fräul. Marie Breidenstein, Fräul. Enke, Herrn Denner aus Cassel und Herrn von Milde aus Weimar vertreten. Die Aufführung war, den hiesigen Kräften entsprechend, eine sehr gute, und das Werk fand lebhaften Beifall.

* Im **Haag** wurde am 7. Mai ein neues Oratorium »Bonifacius« von *W. J. G. Nicolai*, Text von Lina Schneider, zum ersten Male aufgeführt.

* **Halle.** In der Soirée der Sing-Akademie am 28. Mai wurde unter Herrn Musikdirector Voretzsch's Leitung ausser einigen Volksliedern und Liebesliedern von *J. Brahms* und Terzett aus »Der Rose Pilgerfahrt« von *Schumann*, »Der Frühling« aus den »Jahreszeiten« von *Haydn* und der zweite Act aus »Alceste« von *Gluck* zur Darstellung gebracht.

* Aus **Malta** brachten Telegramme die Nachricht von der Einäscherung des königlichen Theaters zu La Vallette. In der Probe-Aufführung der neuen Oper »La Vergine del Castello« entzündete sich am Sonntag den 25. Mai gegen 10 Uhr eine der Coulissen und in wenigen Minuten stand das ganze Gebäude in Flammen.

* In **Mannheim** fand am 18. Mai die erste Aufführung der Oper »Dornröschen« von *Ferdinand Langer* statt, und soll sich die Oper einen Erfolg errungen haben, d. h. bei den Anhängern Rich. Wagner'scher Principien.

* **Schwerin.** [Siebentes Mecklenburgisches Musikfest.] Am 25., 26. und 27. Mai d. J. wurde in Schwerin das siebente Mecklenburgische Musikfest abgehalten. Die Gesammtzahl der Mitwirkenden belief sich auf nahezu 500, wozu Bützow, Güstrow, Lübeck, Rostock und Wismar ein ansehnliches Contingent gestellt hatten. Die Betheiligung von Seiten des Publikums war eine um so lebhaftere, als das sonst in der Regel alle 2 Jahre wiederkehrende Fest seit 1870 abgethan schien und vielleicht auch diesmal ohne die unmittelbare Anregung des Allerhöchsten Protectors nicht zu Stande gekommen wäre. Der Schmuck der Kränze und Fahnen gab der malerisch am Wasser gelegenen Residenzstadt ein besonders festliches Ansehen, dessen wohlthuender Eindruck auf den ankommenden Fremden leider durch die Ungunst des Wetters sehr beeinträchtigt wurde. Zum Festlocal war, so gut es gehen wollte, das Reithaus des grossherzogl. Marstalls eingerichtet worden. — Der erste Tag brachte *Mendelssohn's* Meisterwerk, den »Elias«, der zweite *Max Bruch's* neueste Composition, »Odysseus«, eingeleitet durch *Beethoven's* grosse Leonoren-Ouvertüre in C; auf den dritten war das Künstler-Concert angesetzt, welches mit *Schumann's* Dmoll-Symphonie, dem von Prof. Joachim vorgetragenen *Spohr*'schen Violin-Concert Nr. 9

*) In der »Neuen fr. Presse« fand sich ein etwas mäkelnder Bericht über diese Aufführung resp. das Werk selbst. Wenn wir nicht zufällig den ganz unfähigen Schreiber (aus Bonn Herr Schr.) und die Motive der Bemäkelung kännten, würden wir auf denselben näher eingehen. *P.*

und einigen von Frau Joachim gesungenen Liedern die Feier würdig beschloss. — Die Aufführung des »Elias« war Dank der trefflichen Leitung des Fest-Dirigenten, Hof-Kapellmeisters Alois Schmitt, und der glücklichen Besetzung der Solopartien, welche sich in den Händen der Damen Frl. von Csányi (Sopran), Frau Joachim (Alt) und der Herren Dr. Gunz (Tenor) und Hill (Bass) befanden, eine wohlgelungene. (In einzelnen Ensemblesätzen wirkten noch Frl. Sachse und Borchert, sowie die Herren Weber und Drewes mit.) — In dem Orchestervortrag der Leonoren-Ouvertüre am zweiten Tage hätten wir stellenweise etwas mehr Präcision und Feuer auf Seiten der Ausführenden gewünscht. Doch übt diese wunderbare Composition, in welcher Gestalt sie auch immer vorgeführt werde, an sich schon eine mächtige Wirkung, so mächtig, dass jedes andere, unmittelbar darauf gehörte Tonwerk nothgedrungen in Schatten treten muss. Dies war, fürchten wir, bis zu einem gewissen Grade auch bei dem *Bruch*'schen »Odysseus« der Fall, der schon wegen seiner Neuheit ein hervorragendes Interesse beanspruchte und dasselbe, als ein geschickt erfundenes und fleissig gearbeitetes Werk, auch in vollstem Maasse verdiente. Scenen aus der Odyssee, die sich für die musikalische Darstellung besonders eignen, sind zu einem losen Ganzen verbunden, so dass zwar jede ein für sich abgeschlossenes Ganzes bildet, aber ohne den Totaleindruck zu stören nicht aus dem Zusammenhang gerissen werden kann. Der erste Theil schildert Odysseus auf der Insel der Calypso, Odysseus in der Unterwelt, Odysseus und die Sirenen, und den Seesturm; der zweite Penelope's Trauer, Nausikaa, das Gastmahl bei den Phäaken, Penelope ein Gewand wirkend, die Heimkehr und das Fest auf Ithaka. Musikalisch am höchsten stehen wohl die Scene in der Unterwelt, der Seesturm und das Gastmahl bei den Phäaken. In der ersteren sind die Chöre der als Schatten gedachten Kinder, Bräute, Jünglinge und Greise sowohl poetisch als musikalisch schön gegliedert und neben einander gestellt; zum Schlusse fällt der Chor der Gefährten in bewegterem Tempo (B-moll, $^3/_4$-Takt) ein, um dann allmälig düster und geheimnissvoll zu verhallen. Der Seesturm ist eine Tonmalerei im besten Sinne des Wortes; nicht minder glücklich wirkt in der dritten Scene »Odysseus und die Sirenen« der frische Chor der Schiffsgefährten, welcher von abgestossenen, gleichsam die Bewegung der Ruder markirenden Paukenschlägen begleitet wird und sich gegen den leisen, sinnlich-reizvollen Gesang der Sirenen abhebt. Die Gesänge der Penelope, deren erster durch ein grosses Recitativ eingeleitet wird, sind edel gehalten und stimmungsvoll. In dem Gastmahl bei den Phäaken erzielt der Componist einen wunderbaren Effect, indem er den markigen Rhapsodenchor (D-moll, $^3/_4$-Takt) von dem pizzicato der Saiteninstrumente begleiten lässt. Diese Scene, insbesondere der von den Phäaken beim Erkennen des gefeierten Helden gesungene Chor, bildet überhaupt den Culminationspunkt des Ganzen; das Interesse des Hörers ist hiernach einer Steigerung wohl nicht mehr fähig, und wenn der Componist hierzu gleichwohl in der letzten Scene (Fest auf Ithaka) einen Anlauf nimmt, so glauben wir, dass ein kurzer Satz, von dem bewillkommnenden Volke gesungen, hier mehr an seinem Platz gewesen sein würde als der breit angelegte Chor, welcher das Ende unnöthig hinhält. Weniger bedeutend aber gefällig und anmuthig ist auch das abwechselnd im $^3/_8$- und $^6/_8$-Takt tändelnde Allegretto, welches von Nausikaa und dem begleitenden Mädchenchor beim Ballspiel gesungen und von dem ernsten Sologesang des hülfesuchenden Odysseus unterbrochen wird (zweite Scene des zweiten Theils). — Die musikalischen Themata entsprechen fast überall der Situation und sind, wenn auch nicht immer originell und bedeutend, doch klar, fliessend und sanglich. Die Durchführung verräth überall den geübten Musiker, wenn sie auch manchmal hinter der Erfindung zurückbleibt. Die Instrumentation hätte stellenweise discreter sein können, um die Chöre etwas deutlicher hervortreten zu lassen. — Die obengenannten Namen, denen wir noch Herrn Drewes als zweiten Bassisten zuzählen müssen, lassen wohl keinen Zweifel darüber, dass die Ausführung im Ganzen gut, zum Theil sogar vorzüglich war. Frau Joachim erntete mit dem Vortrag der beiden Penelope-Arien sowohl in der Probe als im Concert selbst rauschenden Beifall. Herr Hill, dem an beiden Abenden die anstrengendsten Partien (Elias und Odysseus) zufielen, ist mehr Opern- als Concertsänger, was man diesem sonst recht tüchtigen Künstler bei allen Stellen, die ein besonderes Herausgehen mit der Stimme erforderten, etwas zu sehr anmerkte. Von Herrn Dr. Gunz müssen wir leider sagen, dass weder seine Stimmmittel, noch seine Vortragsweise auf der Höhe seiner Aufgabe standen. Dagegen sind wir dem Eifer und der Hingebung, womit der Herr Dirigent sich der Leitung des Ganzen unterzog, volle und aufrichtige Anerkennung schuldig. (Schluss folgt.)

✱ **Wien.** Man citirt in Hofkreisen eine drastische Aeusserung des russischen Kaisers, welcher in etwas lebhaftem Tone gegen »Lohengrin« sich aussprach und bemerkt haben soll: »Diese Wagner'sche Musik verfolgt mich gleich einem musikalischen Fatum allerorten, wo ich weile!« Als Gala-Vorstellung für die russischen Gäste sollte am 4. Juni »Lohengrin« im Hofoperntheater in Scene gehen; dafür wurde »Romeo und Julie« angesetzt.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Johannis Tinctoris tractatus de musica.

Das unter Bibliographie in voriger Nummer aufgeführte 4. Heft des IV. Bandes der »Scriptores de musica medii aevi edidit *E. de Coussemaker* (Paris 1873. 4º. pag. 1—80) enthält folgende bisher unedirte Tractate des Johannes Tinctoris: (geb. um 1435; man vgl. über ihn Fétis Biographie universelle des musiciens. 2. Ed. (1866) Tom. VIII, pag. 226—230):

1. Expositio manus secundum Magistrum *Johannem Tinctoris* in legibus licentiatum ac Regis Siciliae Capellanum (pag. 1—16ᵇ) in folgende 9 Capitel zerfallend: Prologus (Johanni de Lotinis ded.): 1. de manus definitione et eius distinctione; 2. de locis; 3. de clavibus; 4. de vocibus; 5. de proprietatibus; 6. de deductionibus; 7. de mutationibus; 8. de conjunctionibus; 9. operis conclusio.
2. Liber de natura et proprietate tonorum a Magistro *Johanne Tinctoris* legum artiumque professore compositus feliciter incipit (pag. 16ᵇ—41ᵃ) in 51 Capiteln. Johanni Okeghem und Antonio Busnois gewidmet. Zu Schluss findet sich die Bemerkung: Explicit liber de natura et proprietate tonorum a Magistro Joanne Tinctoris, ut praedictum est, compositus quem quoque Capellanus regius esset Neapolis incepit et complevit anno 1476 die 6 novembris, Quo quidem anno 15 Novembris, diva beatrix Aragonia Ungarorum regina coronata fuit.
3. Tractatus de notis et pausis editus a Magistro *Johanne Tinctoris*, in legibus licentiato Regisque Siciliae Capellano (pag. 41ᵃ—46ᵇ) liber I (cap. I—XV), lib. II (cap. I—V). Martino Hanard (canonico Cameracensi ac apostolico cantori) gewidmet.
4. Tractatus de regulari valore notarum, editus a Magistro *Johanne Tinctoris*, in legibus licentiato Regisque Siciliae Capellano (pag. 46ᵇ—53ᵇ) in 33 Capiteln (Ferdinand's I. Tochter Beatrix gewidmet).
5. Liber imperfectionum notarum musicalium editus a Magistro *Johanni Tinctoris* in legibus licentiato Regisque Magnae Siciliae Capellano (pag. 54ᵃ—66ᵇ) lib. I (cap. 1—8), II (cap. 1—12), Jacobo Frontin gewidmet.
6. Tractatus alterationum editus a Magistro *Johanne Tinctoris* in legibus licentiato regisque magnae Siciliae Capellano (pag. 66ᵇ—76ᵇ) in 20 Capiteln (Guillelmo Guingnandi Protho-Capellano sereniss. ducis mediolani gewidmet).
7. Liber de arte contrapuncti a Magistro *Johanne Tinctoris*, jurisconsulto ac musico serenissimique Regis Siciliae Capellano compositus feliciter incipit (Principi Ferdinando dedic.). (Pag. 76ᵇ sq., wird im zweiten Hefte fortgesetzt).

Von der Ausgabe der sämmtlichen Werke des Johannes Tinctoris mit einer französischen Uebersetzung, die A. Choron in Paris im Jahre 1821 veranstalten wollte, ist bis heute Nichts zu Tage getreten, trotzdem dass damals (man vergl. Allgem. Musik. Ztg. 1821 Nr. 14 Sp. 229) berichtet wurde, in einigen Monaten würde das Werk die Presse verlassen. Von einem andern vorgehabten Unternehmen des Choron, einer Bibliothèque encyclopédique de musique, in welcher auch ältere Werke über Musik erscheinen sollten, liegt nur sein im Jahre 1813 veröffentlichter Prospect vor (siehe *Quérard*, La France littéraire, tom. II. Paris 1828 pag. 199ᵃ und *Fétis* Biographie 2ᵉ éd. tom. II. (1861) p. 293ᵇ Nr. 12). Choron starb am 29. Juni 1834 zu Paris. — *F. J. Fétis* hatte auch eine Ausgabe der musikalisch-theoretischen Schriften des Johannes Tinctoris im Original mit französischer Uebersetzung vor, die nach der Vollendung der 2. Aufl. seiner Biographie universelle des musiciens (im Jahre 1866) erscheinen sollte (siehe die Notiz auf S. 230ᵃ unten, in Band 8 seiner Biographie univers. 2. éd.). Wie so Vieles, was Fétis geplant, konnte er auch Dieses nicht mehr ausführen. Eine Notiz vom Erscheinen dieser Ausgabe brachte schon im Jahre 1861 (in Nr. 9 S. 72ᵇ, vom 2. März) die Wiener Deutsche Musikzeitung. Nach derselben und nach Fétis' Aufzählung (in Bd. 8 der Biogr. univ. 2. éd. S. 229ᵇ) sind noch ausser den oben aufgeführten Abhandlungen von Johannes Tinctoris zu ediren: 8. Scriptum super punctis musicalibus, 9. Proportionale musices und 10. Complexus effectuum musicae. Des *Johannes Tinctoris* »Terminorum musicae diffinitorium« ist bereits lateinisch und deutsch mit erläuternden Anmerkungen von Heinrich Bellermann neu herausgegeben im ersten Bande der »Jahrbücher für musikalische Wissenschaft herausgegeben von Friedrich Chrysander«, Leipzig 1863, S. 55—114. Die Einleitung berichtigt einige Angaben Forkel's, Kiesewetter's und Fétis'.

ANZEIGER.

[121] Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen für

2 Pianoforte zu 4 Händen

	Thl.	Ngr.
Bruch, M., Op. 11. **Fantasie**	1	10
Clementi, M., Sonaten. Neue Ausg. Nr. 1. Bdur	—	25
Nr. 2. Bdur	—	20
Junkelmann, A., Op. 22. **Andante** avec variations	1	10
Ketterer, E., Op. 165. **Grande fantaisie** de concert sur le Songe d'une nuit d'été de F. Mendelssohn-Bartholdy	1	5
Krause, A., Op. 17. **Sonate** Edur	1	25
Liszt, F., Concerto pathétique	1	20
Reinecke, C., Op. 66. **Impromptu** über ein Motiv aus Schumann's »Manfred«	1	5
—— Op. 94. **La belle Grisélidis.** Improvisata über ein französ. Volkslied a. d. 17. Jahrhundert	1	15
Rudorff, E., Op. 1. **Variationen**	1	15
Schumann, R., Op. 46. **Andante** und **Variationen.** Bdur	1	5
Singer, O., Op. 1. **Andante mit Variationen**	1	5
Steibelt, F. D., Duo. Bdur	—	20
Vogt, J., Grande Fugue, tirée de la fantaisie p. l'orgue Op. 5	—	20
—— Op. 18. **Prélude** et **Fugue.** Gdur	—	22

[122]

Werke von

HECTOR BERLIOZ

im Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Sommernächte.

(Les Nuits d'été.)

Sechs Gesänge

von *Th. Gautier*, ins Deutsche übertragen von *P. Cornelius*,

für

eine Singstimme mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte.

Op. 7.

Partitur 3⅓ Thlr. Clavier-Auszug 1⅔ Thlr.

Romeo et Juliette.

Sinfonie dramatique

avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en Récitatif choral composée d'après la Tragédie de Shakespeare.

Op. 17.

Partition de Piano par *Th. Ritter* 4½ Thlr. netto.

OUVERTURE

du

Corsaire.

Op. 21.

Arrangement pour Piano

par

H. G. de Bülow.

à 2 ms. 20 Ngr. — à 4 ms. 1 Thlr.

[123] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Sonate für Pianoforte und Violoncell

von Julius Röntgen.

Op. 3. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Von diesem jungen höchst talentvollen Componisten erschienen vor Kurzem in gleichem Verlage Op. 1. Sonate für Pianoforte und Violine (1 Thlr. 20 Ngr.) und Op. 2. Sonate für Pfte. (1 Thlr. 15 Ngr.), welche hohe Beachtung fanden, wie sie dieselbe unstreitig verdienen. Beiden schliesst sich obige Sonate ebenbürtig an; die drei Werke bereichern die Literatur der Kammermusik entschieden und werden den Spielern angelegentlich empfohlen.

[124] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

SINFONIEN

von

Ludwig van Beethoven.

Herausgegeben von **Fr. Chrysander.**

Partitur.

Pracht-Ausgabe.

Nr. 1.	Op. 21.	in Cdur	Netto Thlr.	1. —
- 2.	- 36.	in Ddur	- -	1. 15
- 3.	- 55.	in Esdur (Eroica)	- -	1. 15
- 4.	- 60.	in Bdur	- -	1. 15
- 5.	- 67.	in Cmoll	- -	1. 15
- 6.	- 68.	in Fdur (Pastorale)	- -	1. 15
- 7.	- 92.	in Adur	- -	1. 15
- 8.	- 93.	in Fdur	- -	1. 15
- 9.	- 125.	in Dmoll (mit Chor)	- -	3. —

In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.

[125] Im Arrangement für **Pianoforte** und **Violine** von **A. Wilhelmj** und **F. David** erschienen im Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig:

Chopin, Fr., Op. 27. Nr. 2. Notturno. Desdur	20 Ngr.
—— Op. 37. Nr. 1. Notturno. Gmoll	15 -

arr. von *A. Wilhelmj.*

—— Op. 18. Walzer. Esdur	20 Ngr.
—— Op. 34. Nr. 1. Walzer. Asdur	20 -
—— Op. 34. Nr. 2. — Amoll	12½ -
—— Op. 34. Nr. 3. — Fdur	12½ -
—— Op. 42. — Asdur	20 -
—— Op. 64. Nr. 1. — Desdur	12½ -
—— Op. 64. Nr. 2. — Cismoll	15 -
—— Op. 64. Nr. 3. — Asdur	12½ -

arr. von *F. David.*

[126] Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien kürzlich:

Concert

(A moll)

für

Pianoforte mit Orchesterbegleitung

von

Eduard Grieg.

Op. 16.

Partitur Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Principalstimme Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 18. Juni 1873. **Nr. 25.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Beethoven's Musik zur »Weihe des Hauses«. — Odysseus. Scenen aus der Odyssee, von Max Bruch (Fortsetzung). — Musikbericht aus München (V. Die Oper [Fortsetzung]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Bibliographie). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Beethoven's Musik zur „Weihe des Hauses".

Bekanntlich hat Beethoven zu dem Festspiel von Carl Meisl »Die Weihe des Hauses«, mit welchem am 3. October 1822 das Josephstädter Theater in Wien eröffnet wurde, ausser zwei neuen Stücken einen Theil der ungefähr 11 Jahre früher componirten Musik zu Kotzebue's »Die Ruinen von Athen« benutzt. Die zwei eigens zur Eröffnung des Theaters in der Josephstadt componirten Stücke waren die Ouvertüre in C-dur Op. 124 und ein ungedruckter Chor in B-dur (»Wo sich die Pulse« etc.). So weit sich aus den bisher bekannten Berichten entnehmen lässt, waren den »Ruinen von Athen« entnommen das Duett in G-moll (»Ohne Verschulden«) und der Marsch mit Chor in Es-dur (»Schmückt die Altäre!«). Welche Stücke aber sonst den »Ruinen von Athen« entnommen waren und in welcher Folge sämmtliche Stücke gebracht wurden, das ist bis jetzt noch nicht festgestellt worden, und man kann sich in dieser Hinsicht auf A. W. Thayer berufen, der Seite 147 seines chronologischen Verzeichnisses bei der »Weihe des Hauses« bemerkt: »Wie viele Stücke aus den Ruinen beibehalten wurden, war trotz aller Mühe noch nicht zu ermitteln«. Die meiste Hoffnung, über die Zusammenstellung der Stücke Licht zu verbreiten, war an die Erlangung des Textbuches geknüpft. Dieses ausfindig zu machen, ist vor Kurzem gelungen, und es lassen sich nun mit seiner Hülfe bis auf ein oder zwei Punkte, welche zweifelhaft bleiben, die Stücke der Reihe nach bestimmen, welche in der »Weihe des Hauses« vorkamen. Der Text findet sich gedruckt in dem von Carl Meisl herausgegebenen »Taschenbuch vom K. K. priv. Theater in der Leopoldstadt. Zwölfter Jahrgang. Wien 1825«. Bevor wir den Text mittheilen, bemerken wir Folgendes.

Beethoven schreibt im October 1822 seinem Bruder Johann, dass in der »Weihe des Hauses« ausser der Ouvertüre »zwei Nummern blos Instrumentalmusik« vorkämen. Eine von diesen Nummern ist das in den »Ruinen von Athen« (Seite 59 der Breitkopf und Härtel'schen Partitur) vorkommende Stück für Blasinstrumente in C-dur, $^6/_8$-Takt. Die andere Nummer aber lässt sich mit Gewissheit nicht bezeichnen. Im Textbuch macht sich nur eine Stelle bemerkbar, wo ein zweites Instrumentalstück eintreten konnte. Es ist die Stelle ziemlich zu Anfang der zweiten Scene, wo eine Rede Apollo's »von einer fernen Harmonika« begleitet wird. Zur Begleitung dieser Rede ist aber kein Stück aus den »Ruinen von Athen« geeignet, und dass Beethoven dafür ein neues Stück componirt habe, welches verloren gegangen sei, lässt sich auf Grund der Skizzenbücher nicht behaupten. Wir müssen annehmen, dass jene Harmonika-Begleitung bei der Aufführung entweder wegfiel, oder dass, wenn sie nicht wegfiel, Beethoven keinen Theil daran hatte. Dasselbe lässt sich auch von dem am Schluss der ersten Scene vorgeschriebenen »Akkord« annehmen. Es lässt sich noch eine andere Stelle bezeichnen, wo, wenn sich auch im Textbuch keine ausdrückliche Andeutung dazu findet, ein zweites Instrumentalstück eingelegt werden konnte. Diese Stelle ist zu Anfang der dritten Scene unmittelbar vor oder nach der ersten Rede des Thespis, wo, um das Bild von dem gedrückten Zustande der Griechen vollständiger zu machen, ähnlich wie in den »Ruinen von Athen«, die Janitscharen vorüberziehen konnten und der türkische Marsch angebracht werden konnte.

Eine andere Erscheinung ist, dass in den vorhandenen, zur »Weihe des Hauses« gehörenden Gesangstücken, nämlich im ersten Chor (»Folge dem mächtigen Rufe«), im Chor mit Tanz (»Wo sich die Pulse«) und dann in dem unter der Opuszahl 114 gedruckten Marsch mit Chor (»Schmückt die Altäre«), der Text, wie ihn Beethoven componirt hat, nicht ganz mit dem im Textbuch befindlichen übereinstimmt. Dazu kommt, dass in einigen Berichten über die Aufführungen der »Weihe des Hauses« übereinstimmend statt des im Textbuch auftretenden Apollo die Pallas oder Minerva genannt wird. *) Hiernach

*) Die »Wiener Zeitschrift für Kunst« vom 10. October 1822 berichtet u. a.: »Der Inhalt ist allegorisch .... In dieser Hinsicht erscheint Pallas dem vom Genius der Kunst begeisterten Mimen Thespis, ermuntert ihn, ... Der Schutzgeist Oesterreichs führt sie zur Weihe .... Mlle. Kaiser wirkte als Pallas durch imposante Haltung.«

Schindler, der bei den Aufführungen an der Spitze der 1. Violine stand, sagt in seiner Biographie Beethoven's (II, 6): »Als geeigneten Stoff zur Einweihungsfeier wählte man »Die Ruinen von Athen« ....

ist es unzweifelhaft, dass Meisl den Text so hat drucken lassen, wie er ihn geschrieben hat und wie er ihn der Theaterdirection übergeben haben mag, ohne die anlässlich der Aufführung vorgenommenen Aenderungen zu berücksichtigen. Dass jedoch die Textänderungen auf Beethoven's Musik im Ganzen, auf die Wahl und Zusammenstellung der den »Ruinen von Athen« entnommenen Gesangstücke Einfluss gehabt habe, lässt sich nicht voraussetzen. Wir lassen die ausgesprochenen Zweifel, zu deren Hebung es wohl beitragen würde, wenn sich der alte Theaterzettel vorfände, dahin gestellt sein, und lassen nun den Text, wie er in erwähntem Taschenbuche gedruckt ist, mit Anmerkungen begleitet folgen.

Die Weihe des Hauſes.

Gelegenheitsstück in einem Aufzuge von Meisl.

Zum erstenmale aufgeführt den 3ten October 1828 *), bei Eröffnung des K. K. priv. Josephstädter Theaters.

Personen.

Apollo.
Thespis.
Ein Jüngling.
Ein Mädchen.
Die Grazie,
Der Tanz,
Das Lustspiel,
Die Satire,
Die Posse,
Die Parodie,
Das Melodram,
} personifizirt.
Priester.
Jungfrauen.

Erste Scene.

(Eine rauhe Gegend.)

Unsichtbarer Chor. **)

Folge dem mächtigen Rufe getrost!
Hieher! hieher!
Hier winket der Friede, es winkt dir Trost.
Hieher! hieher!

Thespis
(kommt mit einem Karren, auf dem die Attribute des Lustspiels, des Schauspiels, des Gesanges und des Tanzes sichtbar sind).

Hieher rufen mich die Stimmen;
Ja — ich folg' euch wohlgemuth. —
Müsst' ich Ströme auch durchschwimmen,
Müsst' ich Felsen auch erklimmen,
Sucht' ich doch mein höchstes Gut, —
Eine heit're Ruhestätte,
Einen Tempel für die Kunst, —
Wo die Grossmuth und die Gunst
Sie zu ihren Schützern hätte.
Lang' irr' ich von Land zu Land;
Ueber unermess'ne Wogen
Bin ich bis an diesen Strand
Aus der Ferne hergezogen. —
Unsichtbare Führer schritten
Mir ermunternd stets voran;
Und der Hoffnung gold'ne Leuchte
Goss ein Licht auf meine Bahn.
Hier bin ich. — Doch was ich schaue,
Zeigt mir nicht der Reise Ziel.
Diese Gegend — diese rauhe —
Sah wohl nie der Künste Spiel.
Nimmer weiss ich's mir zu deuten:
Meine Stimmen sind verhallt!
Soll ich bleiben? Vorwärts schreiten?

(Akkord.)

Zweite Scene.

Voriger. Ein blonder Götterjüngling aus einer lichten Wolke.

Thespis.

Welche göttliche Gestalt!
Kommst du, unbekanntes Wesen,
Meine Zweifel mir zu lösen?

Apollo.

Muthig kommst du hergezogen
Wohl aus einem fernen Haus,
Hast gekämpft mit Meer und Wogen,
Hast bestanden manchen Strauss.
Das Gefühl der Kunst im Busen
Trieb dich vorwärts immerdar;
Und dein Streben ward den Musen,
Den du huldigst, offenbar,
Und der Hoffnungssterne Schimmer
Leuchteten dir hell voran,
Und ich schützte dich ja immer
Bis zum Ziele deiner Bahn.

Thespis.

Find ich's hier?

Apollo.

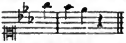
Du willst verzagen? —
Wenig kennst du deine Kunst.
Diese Kunst aus grauen Tagen
Ist geschützt durch Göttergunst.

Der Kotzebue'sche Text sollte von dem bekannten Volksdichter Carl Meisl theilweise umgestaltet und dem neuen Institute angepasst werden. Minerva . . . . sollte nun auch in der Kaiserstadt den Musen eine sichere Stätte errichten.«

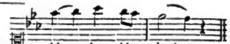
Die »Weihe des Hauses« wurde an vier aufeinander folgenden Abenden gegeben.

*) Schreib- oder Druckfehler. Es muss 1822 heissen.

**) Eine von Beethoven revidirte Abschrift des folgenden Chors befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Text lautet, abweichend von dem obigen: »Folge dem mächtigen Rufe der Ehre! Hieher, hieher! Geschwunden sind die Jahre der Rache. Er ist versöhnt. Auf! Folge! Hieher, hieher!« Die Musik ist, abgesehen vom Text, von Note zu Note ganz dieselbe, wie die zum ersten Chor in den »Ruinen von Athen« (Tochter des mächtigen Zeus!). Dass der Chor in dieser Fassung nicht zu den »Ruinen von Athen« gehört, zeigen die Anfangsworte »Folge dem mächtigen Rufe der Ehre!«, welche nicht an die in letzterem Stück auftretende Minerva gerichtet sein können. Die im Meisl'schen Text vorgenommenen Aenderungen sind zum grossen Theil aus musikalischen Gründen zu erklären. So eignen sich z. B. zu den drei Noten


oder

die Worte »der Ehre« besser, als das Meisl'sche Wort »getrost«. Wo Beethoven den Meisl'schen Text beibehalten hat, da ist mitunter die Textunterlegung nicht glücklich, so z. B. bei folgender Stelle:



Diese Beispiele zeigen, dass Meisl bei Verfassung des Textes auf die vorhandene Musik Beethoven's nicht die gehörige Rücksicht genommen oder, was auf Eins hinaus kommt, den vorliegenden Kotzebue'schen Text nicht genau genug nachgebildet hat. Die von Schindler (II, 7) mitgetheilte Aeusserung Beethoven's über Meisl: »Zum Meissel ist er gut, aber zum Bildner?!« — ist begreiflich. Erwähnte Abschrift ist zu Anfang mit »Nr. 2« bezeichnet. Nr. 1 war die Ouvertüre.

Gleich der Sonne dringt belebend
Sie durch jede Finsterniss,
Allerquickend — allerhebend —
Zaubert sie ein Paradies
Aus der unwirthbaren Wüste,
Aus der unbewohnten Küste.
Aus den Felsen lockt sie Blumen,
Melodie aus dem Gestein.
Selbst den Sturm macht sie verstummen.
Nachtigallen flöten d'rein. —

(Unter diesen von einer fernen Harmonika begleiteten Worten erhellt sich die Bühne mit einem rosigen Licht. Die rauhe Gegend verwandelt sich in eine reizende Landschaft, die Felsen in Rosenbüsche etc.)

Thespis.

Welche Wunder — nie geahnet —
Seh ich rings um mich erstehn?
Welch ein Gott hat mich gemahnet,
Muthig auf zu ihm zu sehn? —
Wer bist du, verklärtes Wesen, —
Selbst die Kunst?

Apollo.

— — *Ich bin Apoll!*

Thespis.

Tief in meiner Seele lesen (beugt die Knie)
Kannst du meiner Ehrfurcht Zoll.

Apollo.

Nicht sollst du die Kniee beugen,
Dieses ziemt dem Künstler nicht.
Freisinn — Kunstsinn sei ihm eigen,
Dann gelangt er an's Licht. —
Zwar bescheiden fühl' er immer
Seine Mängel in der Brust;
Stille stehen soll er nimmer, —
Vorwärts dringen stets mit Lust.
Nach dem Bessern muss er streben,
Bleibt sein Ziel gleich unerreicht.
Menschen ohne Seele kleben
Nur an dem, was nicht entweicht.
Wenn er dann mit regem Eifer
Nur das Bess're hat gesucht,
Wird des Neides gelber Geifer
Nie vergiften seine Frucht. —

Thespis.

Jedes Wort sei dem Gemüthe
Unzerstörbar eingeprägt, —
Und des Kunstsinns zarte Blüte
Werde treu von uns gepflegt. —
Doch vergieb die Frage immer:
Soll im menschenleeren Hain
Wohl die Kunst mit ihrem Schimmer
Dieses todte Land erfreu'n? —
Herzen will die Kunst bewegen,
Freude zaubern in die Brust;
Mitgefühl muss Künste pflegen, —
Dann gewähren Künste Lust.
Unbewohnt scheint diese Gegend;
Nenne mir den stolzen Strom,
Der, in Ruh sich fortbewegend,
Fest umgürtet diesen Dom?

Apollo.

Kennst du das Land,
Auf dem des Himmels Segen
Vom Anbeginne herrlich ruht?
Wo unter Traubenlast und Blüthenregen
Gedeihet Lust und Muth? —
Und das dem Adler gleich, der schützend es beschirmet,
Den Flug zur Sonne nahm, wenn auch die Hölle stürmet?
Kennst du den Strom, entsprungen deutschen Gauen,
Der deutschen Fleiss nach Stambul trägt,
Der dieses Landes blumenreiche Auen
Mit Muttersorge tränkt und pflegt, —
Der Ströme erster — der Nationen mild bewirthet —
Und der mein Oesterreich, wie seine Braut, umgürtet?
Kennst du die Stadt, an diesem Strom erbauet,
Die alte grosse Kaiserstadt,
Die einem Riesen gleich nach West und Süden schauet,
In der die Kunst noch Tempel hat? —
Die Donau ist der Strom, das Land mein Oesterreich,
Die Stadt das treue Wien — an jedem Vorzug reich!
Dahin — dahin —
Wo alle Künste blüh'n,
Sollst du, mein Zweifler, ziehen! —

Thespis.

Wohl erkenn ich die Aegide,
Unter der die Kunst gedeiht,
Wo der Kunstsinn, wo der Friede
Ihrer Zartheit Stützen beut,
Wo so manche zarte Pflanze
Sich zum Riesenbaum erstreckt,
Der jetzt in dem höchsten Glanze
Nur Bewunderung erweckt.
Doch, das eben macht mich zagen; —
Wie soll ich mit solchem Glanz
Unbescheid'nen Wettstreit wagen?
Ringen nach dem Ehrenkranz?
Unter Tempeln hehr und prächtig
Bauen ein bescheid'nes Haus?
Unter Künstlern stolz und mächtig
Wagen mich zum Kampf heraus?

Apollo.

Nicht mit Grossen sich zu messen,
Doch das Niedere zu verschmäh'n,
Magst du immer unvergessen
Eine Mittelstrasse gehn.
Ich will dir die Bahn bereiten,
Du betrete sie mit Muth!
Wo die Götter selbst dich leiten
Winket dir ein hohes Gut.
Deine Kräfte lass mich zählen,
Deine Mittel lass mich schau'n,
Dann will ich das Bess're wählen,
Selbst dir deinen Tempel bau'n.

Thespis.

Ernst sei der Weihgesang,
Den ich dir zur Prob' erkoren.

(Fortsetzung folgt.)

Odysseus.
Scenen aus der Odyssee.

Dichtung von Wilh. Paul Graff.

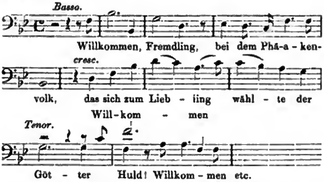
Für Chor, Solostimmen und Orchester
von **Max Bruch.** Op. 41.

Berlin, N. Simrock. Partitur 18 Thlr. Clavierauszug 7½ Thlr.

(Fortsetzung.)

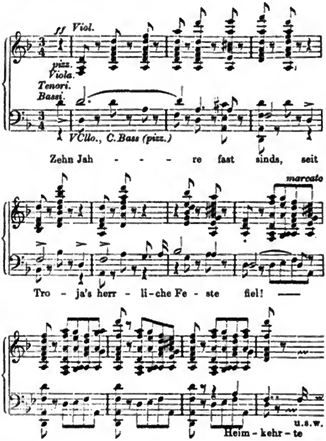
Wir kommen nun wieder zu einer der reichsten und glänzendsten Nummern des Werkes, der siebenten, »Das Gastmahl bei den Phäaken« betitelt. Odysseus ist gerettet und wird

bei den Phäaken freundlich aufgenommen, bewirthet und mit dem Gesange der Rhapsoden erfreut. Nach kurzer Ankündigung durch die hohen Blasinstrumente (B-dur 4/4, *Andante con moto*) erfolgt die Begrüssung in einem höchst pompösen, polyphon gehaltenen Chorsatze; ein breites, ausserordentlich kräftiges und dabei im guten Sinne populäres Thema liegt demselben zu Grunde, welches von den einzelnen Stimmen nacheinander eingeführt wird:

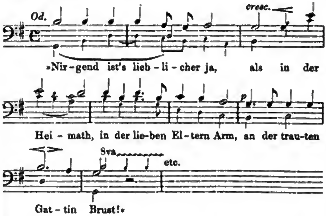


Die Wirkung wird durch die allmälige Füllung, an welcher auch das Orchester theilnimmt, noch bedeutend gesteigert. In festlich-freudigem Tone feiert dann der ganze vereinigte Chor das heitere, sorgenlose Leben bei den Phäaken; die kurzen Orchesterzwischenspiele, mit aller Pracht instrumentirt, athmen denselben Geist, die Modulation kommt zu Hülfe; am Schlusse fordert der Chor in kräftigerem Rufe die Rhapsoden auf, »zu singen und zu sagen«. Die Wirkung der Chor- und Orchestermasse, bei der Zugrundelegung fester, leicht eingänglicher Motive, ist eine unwiderstehliche; wir waren bei verschiedenen Aufführungen des Werkes Zeugen des unmittelbaren Eindruckes dieses Satzes, welcher den sofortigen Dacapo-Ruf zur Folge hatte. An das überaus glänzende Nachspiel des Orchesters schliesst sich nun zuerst ein kurzes, bestimmt rhythmisirtes Vorspiel der Harfe (zugleich *pizz.* der Geigen), dem der Gesang der Rhapsoden (D-moll 3/4, *Andante con moto, maestoso*) folgt. Auf die Conception dieses Satzes hat offenbar die Vorstellung von antiker Weise in der Phantasie des Componisten bestimmten Einfluss geübt; ohne dass er irgend eine bestimmte Nachahmung erstrebte — kein Philologe würde ihm bestimmt sagen können, was er eigentlich nachzuahmen habe — folgt er doch in der durchaus unisonen Behandlung, und in dem Vorwalten des Wortes und der klaren, eindrucksvollen Declamation denselben den Traditionen, die uns hierüber aus dem Alterthum erhalten sind.*) Der Inhalt der Worte ist eine betrachtende Erwähnung — eine ausführliche Erzählung wäre in dem musikalischen Werke schwerlich an ihrem Platze gewesen — der Zerstörung Troja's und der Heimkehr der Danaer, wobei der Gräuel, die dem Agamemnon widerfuhren, und der Schicksale des Odysseus besonders gedacht wird, welche als Gegenstand ungelöster Frage am Schlusse stehen. Auch hier ist die Declamation mit grösster Feinheit den Worten angepasst, wahr und richtig empfunden, in den Wechseln der Tonart überaus kunstvoll gearbeitet und hält einen edlen, grossen Ton überall fest; ein Nachspiel der Harfe, in streng rhythmischer Bewegung, erscheint überall an den Abschlüssen und stellt die formelle Einheit her; an einer Stelle wird diese Begleitungsfigur mit dem Gesange selbst verweht. Zur Veranschaulichung setzen wir auch den Anfang des Rhapsodengesanges hieher:

*) Dass bei Homer nicht ein Chor, sondern nur ein Sänger auftritt, war dem Componisten sicherlich ebenso bekannt, wie er richtig erkannte, dass eine lange Erzählung eines einzelnen Sängers für modern-musikalische Darstellung eine Unmöglichkeit war.



Wie natürlich, führt der Rhapsodengesang zur Erkennung des Helden, die aber, da wir es hier nicht mit einem Drama zu thun haben, sondern musikalisch-formelle Rücksichten entscheiden mussten, sehr schnell herbeigeführt wird; Nausikaa und der Chor gewahren die Thränen des Odysseus, welche der Rhapsodengesang hervorgelockt, und auf Alkinoos Frage giebt er sich zu erkennen. Nun bricht der Chor in heftiges Erstaunen aus und giebt demselben in einem kurzen lebendigen Chore (E-dur 2/2, *Animato*) Ausdruck. Die ihm darin verkündete Ehre lehnt Odysseus ab (kurzes Rec.); nur Geleite ist sein Wunsch, denn:



In diese, von Odysseus angestimmte Weise stimmen zuerst die übrigen Solostimmen (Nausikaa, Arete, Alkinoos) ein, worauf dann der Chor ebenfalls theilnimmt, und so das Verlangen nach der Heimath in vollstimmigen, weichen und eindringlichen Klängen gefeiert wird. Nach Eigenthümlichkeit der Erfindung

steht dieser Chorsatz einzelnen der übrigen Stücke wohl nicht gleich, aber es durchzieht ihn eine wohlthuende Wärme und jene einfache Wahrheit des Ausdruckes, welche den Hörer überzeugt und die Wirkung sichert. Noch einmal wiederholt Odysseus in einem kurzen Recitativ die Bitte um Geleite zur Heimkehr und verbindet damit die Segenswünsche für das Geschlecht des Königs; dann erhebt sich in einem neuen Satze (Es-dur $^9/_8$, *Allegro con brio*) eine gewaltig strebende Geigenfigur, begleitet von kräftig treibenden Gängen der Bässe, und der Chor spricht das Vorgefühl der bevorstehenden Seefahrt nachdrucksvoll aus (»Schon bläht sich am Mast das leuchtende Segel«), zuerst in kurzen einstimmigen Gängen, mehr declamatorisch; dann schon in gefüllter Harmonie, ruhigerer Bewegung und charakteristischer Modulation, wo die herankommende Nacht erwähnt wird, und so allmälig in feste thematische Gestaltung übergehend, von lebendigen Figuren der Instrumente umspielt, und in jeder Note Rührigkeit, eifrige Bewegung und dabei frohe das Herz erhebende Hoffnung athmend (»So trägt er von hinnen den herrlichen Mann, den Sieger in jeglicher Drangsalsnoth, dahin an das Ziel seiner Leiden«); eine überaus glückliche Conception, und den ganzen so mannigfaltigen Satz wirksam abschliessend.

Diesem fröhlichen Heimwärtsstreben tritt noch einmal in Nr. 8 die trauernde Penelope gegenüber, wie sie sehnsuchterfüllt an dem Gewande webt, welches sie allnächtlich wieder auftrennt. Dies Stück beginnt (nach wenigen einleitenden Takten) mit bestimmt geformter, ausdrucksvoller, tief empfundener Melodie (A moll $^3/_8$, *Andante sostenuto*) und nähert sich so der Arienform, ist aber auch wiederum im weiteren Verlaufe durchaus frei behandelt und folgt im Ausdrucke des Einzelnen den Worten; gleichmässig sich wiederholende Ritornellfiguren, von denen namentlich eine:

dem Schmerze einen scharf accentuirten Ausdruck giebt, halten die Einheit fest. Mit einfachen Zügen und wahrer Empfindung ist hier wiederum der richtige Ton getroffen; tiefe gehaltene Trauer, in edler Maasshaltung sich äussernd, bildet den Grundton, die nur einmal durch den unwilligen Gedanken an das Unwesen der Freier in erregtere Bewegung übergeht; dabei in den musikalischen Motiven einfache Schönheit und edle Würde.

(Fortsetzung folgt.)

Musikbericht aus München.

V. Die Oper.

(Fortsetzung.)

Unter vielen minder bedeutenden und desshalb wohl mit Stillschweigen zu übergehenden Aufführungen zeichnete sich rühmlichst an *Beethoven's* Geburtsfest »Fidelio« mit vorausgehendem Festspiele aus. »Die Ruinen von Athen« in Otto Devrient's Umdichtung für das Karlsruher Hoftheater kamen hierdurch mit ihrer herrlichen Musik zum ersten Male auf die hiesige Hofbühne und werden nunmehr hoffentlich alljährlich am gleichen Tage wiederholt.*) Wir wollen uns die mannigfachen Mängel der Dichtung der Musik zu Liebe gerne gefallen lassen; leider mussten von letzterer die letzten Nummern dem unbarmherzigen Rothstifte zum Opfer fallen, indem die Aufführung mit dem Festmarsche und Chore schloss. Auch die charakteristische Ouvertüre — richtiger Einleitung — der »Ruinen von Athen« hatte eigenthümlicher Weise der an dieser Stelle völlig ungeeigneten zu »König Stephan« weichen müssen. Die Aufführung des Festspiels wie der Oper unter Levi war übrigens eine sehr gute; in ersterem interessirte hauptsächlich der türkische Marsch und der Derwischchor, »Grieche« und »Griechin« — Herr Schlosser und Frl. Ottiker — waren genügend. Den »Fidelio« sang Frau Vogl mit allem Fleisse und entschiedenem Erfolge, wiewohl sie der Rolle nach ihrem poetischen Gehalte nicht ganz gewachsen ist. Herr Nachbaur war als »Florestan« vielleicht dramatisch etwas belebter, aber gesanglich doch weniger gut als Herr Vogl, der sonst die Rolle zu geben pflegt; die Herren Kindermann und Bausewein als »Pizarro« und »Rocco« waren anerkannt vorzüglich, Herr Schlosser und Frau Possart als »Jacquino« und »Marcelline« immerhin entsprechend. Weiteres vom Repertoire zu erzählen erscheint uns vollkommen überflüssig, da dasselbe sehr eng begrenzt und mit zahlreichen Wiederholungen besetzt war; zu dessen Hebung und Neugestaltung wird Levi noch viel beitragen müssen.*) *Meyerbeer* und *Wagner* stritten sich um die Herrschaft; beide Namen erschienen ungemein oft. Während »Rienzi«, »Tannhäuser«, »Lohengrin« häufig wiederkehrten und »Tristan« im October unter Bülow und »Die Meistersinger« im December unter Levi gegeben wurden, hörten wir beispielsweise von *Mozart's* Opern nur »Die Zauberflöte« und »Figaro's Hochzeit«, von *Gluck* nur »Orpheus« in mittelmässiger Wiedergabe, von *Cherubini* auch die neueinstudirte »Medea« nicht mehr, von *Weber* nur »Freischütz«. Von neuesten Werken wird *Holstein's* »Haideschacht« noch immer freundlich aufgenommen.

Es wäre der Wahrheit Hohn gesprochen, wollte man als Grund für die Mängel unseres Repertoires lediglich die Lücken, welche unser im Uebrigen sehr vielseitig verwendbares Opernpersonal zur Schau trägt, anführen. Leider fehlt uns immer noch eine bedeutende dramatische Sängerin. Auch im Soubrettenfache und für Basspartien wird man sich allgemach nach Ersatz umsehen müssen; kleinere Partien sind ebenfalls häufig sehr mangelhaft besetzt, so dass z. B. der erste Act von »Tell« allzusehr an das Provinztheater im schlimmsten Sinne erinnert.

Von unseren jungen Sängerinnen schied vor Kurzem eine sehr begabte, die Altistin Frl. Kindermann, nach Karlsruhe, und sollen, wie wir hören, die beiden ohnehin ungenügenden Frl. Ottiker und Hucke nicht mehr engagirt werden. Dafür werden wir einen zweiten Bass und zugleich Opernregisseur in Herrn Brouillot von Karlsruhe erhalten. Da auch der ohnehin nur mittelmässige Baritonist Herr Fischer nach Bremen abgeht, gastirte unlängst Herr Dr. Krückl vom Augsburger Stadttheater, um an seine Stelle zu treten, wurde aber trotz des einstimmigen Beifalles aller Kunstverständigen ob seiner maassvollen gut geschulten Tonbildung und seiner schönen Aussprache leider nicht engagirt. Herr Kindermann schont sich mit zunehmenden Jahren mehr und mehr, so dass wir auch eines Barytonisten dringend bedürfen werden. Doch kehren wir von der unerquicklichen Besprechung dieser misslichen Verhältnisse zu der einiger weiteren interessanten Gastspiele zurück!

Der vormalige königl. Rechnungscommissär Huber aus Würzburg machte Ende December und Anfang d. J. nach vorhergehendem nur vierwöchentlichem Studium für die Bühne seine ersten theatralischen Versuche als »Eleazar« in der »Jüdin« und als »Max« im »Freischütz«, beide Male mit grossem, das erste Mal mit ungewöhnlichem Erfolge (vergl. den kurzen Bericht in Nr. 1 Sp. 13 d. Ztg. *D. Red.*). Was sofort für den Sänger einnahm, war seine durchgebildete Gesangstechnik bei einer Stimme von seltener Reinheit, Kraft und Höhe. Die

*) Man vergl. Nr. 2 Sp. 29 d. Ztg. *D. Red.*

*) Eine Uebersicht der Thätigkeit der Münchener Oper brachten wir bereits in Nr. 4 Sp. 61 d. Ztg. *D. Red.*

nöthige Bühnenroutine hätte er wohl in Bälde völlig erlangen können, wenn er in rechter Weise angeleitet und beschäftigt worden wäre. Das war aber durchaus nicht der Fall. Schon die Partie des »Max« erwies sich als ungeeignet, weil theilweise zu tief. Offene und versteckte Intriguen und Chikanen von liebenswürdigen Collegen thaten das Ihrige, um dem hierüber mit Recht erbitterten Neulinge die Bühnencarrière zu verleiten, während die Intendanz nicht in der Lage zu sein schien, jene Gehässigkeiten durch energische Maassnahmen zu paralysiren. Herr Huber trat daher in die Staatsdiener-Carrière zurück, wird aber der Kunst wie früher wenigstens durch seine Betheiligung an Concerten auch fernerhin erhalten bleiben.

Ende Februar gastirten gleichzeitig zwei Coloratursängerinnen, Frl. Orgenyi und Frl. Schröder, Erstere mehr hinneigend zur dramatischen Sängerin, Letztere zur Soubrette. Frl. Orgenyi hörten wir in *Bellini's* »Nachtwandlerin« und fanden sie in Darstellung und Gesang ganz vorzüglich, ihre Stimme jedoch nicht mehr so ganz frisch. Von Fräul. Schröder hörten wir die Partie der »Susanna« in »Figaro's Hochzeit« mit einer Empfindungslosigkeit, Gleichgültigkeit und Kälte wiedergeben, welche ihres Gleichen suchen dürfen. Sie gastirte auf Engagement, aber ohne den gewünschten Erfolg; was nützt auch Stimme und Fertigkeit ohne allen Ausdruck?

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Singakademie.) Am 20. Mai veranstaltete die Singakademie eine Aufführung einiger Trauergesänge zur Gedächtnissfeier ihrer im Laufe des Jahres (von Mai 1872 bis Mai 1873) verstorbenen Mitglieder, nämlich des Magistratssecretärs Badstühner, des Majors Carl Freiherrn von Ledebur (des bekannten und verdienstvollen Verfassers des Tonkünstler-Lexikons Berlins), des Fräulein Emma Wenzel und des Regierungsrathes Vettin. Die Feier begann mit einem Chorale von Ed. Grell »Die Christen gehn in dieser Welt«; alsdann folgte Carl Fasch's Motette »Selig sind die Todten« und hierauf die vorzüglich schöne und ausdrucksvolle achtstimmige Motette von Joh. Christoph Bach, »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn«. Die vierte Nummer der Aufführung bildete das Responsorium von Jacobus Gallus »*Ecce quomodo moritur justus*«. Dies letztgenannte Stück, sowie die kleine Fasch'sche Motette wurden bereits im vorigen Jahr (am 14. Mai 1872) bei derselben Gelegenheit gesungen. An das *Ecce quomodo* etc. knüpfte Grell einige ehrende Worte zum Andenken der vier verstorbenen Mitglieder an, wobei er besonders die Verdienste Ledebur's um die Kunst im Allgemeinen und um die Singakademie, welcher derselbe eine lange Reihe von Jahren als Kassenwart vorgestanden, hervorhob. Den Schluss der Feier machte Jos. Eybler's »*Requiem*«, von dem schon im vorigen Jahre ein Theil zur Aufführung kam. Der Componist ist zu Schwechat in der Nähe Wiens am 8. Febr. 1765 geboren; später ging er nach Wien und wurde dort bald mit Mozart näher befreundet. Seine Compositionen lassen den Mozart'schen Einfluss nicht verkennen, und einzelne Sätze des *Requiems*, wie z. B. das *Quam olim Abrahae* erinnern, was Themen und Arbeit betrifft, beinahe in bedenklicher Weise an ihr Vorbild; Form und Anlage bekunden aber den durchgebildeten gründlich geschulten Musiker. Eybler erreichte ein sehr hohes Alter, er starb am 24. Juli 1846 zu Wien. Die Aufführung geschah, wie dies immer bei diesen Gedächtnissfeiern zu sein pflegt, am Clavier ohne Orchester. Die vier ersten dem *Requiem* vorangehenden Nummern leitete Grell selbst, die Direction des Eybler'schen Werkes hatte dagegen M. Blumner übernommen; die Ausführung war in allen Theilen, auch was die Solostimmen betrifft, eine sehr befriedigende.

✱ **Bonn.** Die Gedächtnissfeier für Robert Schumann wird, wie nun fest bestimmt, am 17., 18. und 19. August 1873 hier in der Beethoven-Halle abgehalten, unter Leitung des Herrn Prof. Joseph Joachim aus Berlin und des königl. Musikdirectors Herrn J. v. Wasielewski aus Bonn, sowie unter Mitwirkung von Frau Dr. Clara Schumann, Frau Marie Wilt, k. k. Hofopernsängerin aus Wien, Frau Amalie Joachim aus Berlin, Herrn Franz Diener, königl. Hofopernsänger aus Berlin, Herrn Julius Stockhausen aus Stuttgart, Herrn Adolph Schulze aus Berlin, Herrn Professor Rudorff aus Berlin, Herrn Concertmeister Ludwig Straus aus London, Herrn Concertmeister Otto von Königslöw aus Köln, Herrn Kammermusiker A. Lindner aus Hannover und Herrn Kammermusiker Wilhelm Müller aus Berlin. Das Programm ist: Sonntag den 17. August, Abends 6 Uhr: Symphonie (Nr. IV D-moll). Das Paradies und die Peri. Montag den 18. August, Abends 6 Uhr: Ouvertüre zu »Manfred«. Concert (A-moll) für Pianoforte, vorgetragen von Frau Dr. Schumann. Nachtlied für Chor und Orchester. Symphonie (Nr. II C-dur). Scenen aus »Goethe's Faust«. (Dritte Abtheilung.) Dienstag den 19. August, Morgens 11 Uhr: Kammermusik-Matinée. Streichquartett (Nr. III Adur). Liedervorträge. Andante und Variationen für zwei Pianoforte. Liedervorträge. Clavierquintett (Es-dur). Sämmtliche Compositionen sind von Robert Schumann. — Das Comité macht bekannt, dass nur für die Aufführungen der drei Tage zusammen subscribirt werden kann zu dem Preise von 7 Thalern pro Platz. In der dem Orchester gegenüberliegenden Tribüne sind feste Plätze zu 9 Thaler zu haben. — Die Plätze, welche bis zum 15. Juli incl. gezeichnet sind, werden auf dem Rathhause zu Bonn verloost. Auswärtige wollen sich in frankirten Briefen unter Beifügung des Subscriptions-Betrages an das Comité-Mitglied Herrn S. E. Delimon, Neugasse Nr. 49, wenden. — Die nach dem 15. Juli noch eingehenden Subscriptionen werden nach dem Datum der Anmeldungen berücksichtigt. Die Karten für sämmtliche subscribirte Plätze können vom 10. August an, in der Musikalien-Handlung von Gustav Cohen, Markt Nr. 11, in Bonn in Empfang genommen werden.

✱ **Kopenhagen,** 29. Mai. Das am Palmsonntage vom Chorpersonale des königl. Theaters gegebene Concert, dessen Abhaltung im letzten Berichte erwähnt wurde, ward mit *Spohr's* Ouvertüre zum Oratorium »Die letzten Dinge« eingeleitet, an deren Statt man wohl besser die Ouvertüre »im ernsten Stil« desselben Componisten gesetzt hätte; denn die letzere ist ein selbständiges Werk und dürfte wohl auch hinsichtlich der Factur den Vorrang haben; auch ist die letztgenannte Ouvertüre hier gänzlich unbekannt. Der Ouvertüre folgte: »Die Erweckung Lazarus' durch Jesus« (Text von H. H. Nyegaard) für Chor und Orchester vom Singmeister des königlichen Theaters, *Gerlach*. Diese Composition, die sowohl durch ihren noblen Stil, wenn auch etwas modern, wie durch das lebhafte Colorit besonders zusagt, verräth den gebildeten Musiker und eine bedeutende Anlage für geistliche Compositionen. Wir zweifeln nicht daran, dass dieselbe auch im Auslande gefallen würde. Die Ausführung war fast der Glanzpunkt des ganzen Concertes; der Chorgesang zeichnete sich durch Reinheit, Kraft und Fülle aus, und das Ensemble war im Ganzen sehr zu loben. Der Componist leitete selbst die Ausführung. Der 13. Psalm Davids für eine Solostimme (Sopran), Chor und Orchester von *F. Liszt*, die dritte Nummer des Concerts, enthält manches Schöne, hat aber dabei einen fast zu theatralischen Charakter, besonders gilt dieses der Instrumentation. Die Hauptstimme, obschon ziemlich schwierig auszuführen, schon deshalb, weil sie sich meistens in den höchsten Lagen bewegt, wurde sehr gut von Frl. Rung, einer Tochter des verstorbenen Componisten und Gesanglehrers, vorgetragen. Das Programm enthielt auch zwei geistliche Lieder von *Barnekow*, durch deren Auslassung demselben nicht geschadet worden wäre, da sie ganz gewöhnlicher Art und nur ungewöhnlich langweilig sind. — Der Cäcilienverein gab sein letztes Concert dieser Saison am vorletzten Sonntag. Seit dem Tode seines Stifters (Rung) befindet sich dieser Verein, wie auch der Musikverein, in den Händen der sogenannten »Negoceanten«, d. h. Musikalienhändler, und der Zweck desselben, ältere italienische Kirchen- und Opernmusik zur Aufführung zu bringen, wird mehr und mehr ignorirt, weil es wohl nicht in den Kram der Hauptleiter hineinpasst. Eine naive Theatermusik von *Johann Hartmann* soll besonders den Verwandten dieses längst verstorbenen Musikers gefallen haben, hat aber wohl sonst Niemanden besonderes Interesse einflössen können. Von viel bedeutenderer Wirkung war eine Cantate vom talentvollen, 1817 gestorbenen Kapellmeister Friederich Kunzen, der sich in seinen Compositionen ganz dem Mozart'schen Stile anschloss. Recht gefällig wurde auch ein grösseres Gesangstück von *Frydensberg*, einem Dilettanten, aufgenommen. — Conrad Behrens, der Basssänger, hat hier sehr gefallen. Mehr Abwechslung in seinen Vorträgen und weniger schwedischer Text (die italienischen und französischen Arien wurden auch mit schwedischem Texte gesungen), hätten übrigens nicht geschadet. — In der letzten Musiksoirée des kgl. Orchesters gefiel besonders eine Sonate für Flöte (J. Petersen) und Clavier von *Händel*.

✱ **Leipzig,** 6. Juni. Die Deutsche Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten hielt am 4. d. M. ihre ordentliche Generalversammlung im hiesigen Schützenhause ab. Es erschienen persönlich 21 Mitglieder. Der Vorsitzende, Hofrath Dr. Gottschall, trug einen Rechenschaftsbericht vor, welcher das stetige Wachsthum und Gedeihen der Genossenschaft constatirte. Den Hauptgegenstand der Tagesordnung bildete ein zwischen dem Vorstande und der Commission des Deutschen Bühnenvereins vorbehaltlich der Zustimmung der beiderseitigen Generalversammlungen vereinbarter Vertragsentwurf zur Regelung und Vereinfachung des

gegenseitigen Geschäftsverkehrs. Ungeachtet der deutsche Bühnenverein, welcher diesen Gegenstand zuerst auf der vorjährigen Casseler Conferenz angeregt und eine besondere Commission zur näheren Erörterung der Autorenfrage ernannt hatte, sich zur Zeit noch nicht für Annahme des Vertrags erklärte, beschloss man doch, eventuell den Vorstand zu weiteren Verhandlungen zu ermächtigen und in die specielle Berathung des Entwurfs einzutreten. Es wurden verschiedene Abänderungs- und Zusatzanträge genehmigt, die endgültige Redaction jedoch einer Comission anheimgegeben, welcher zugleich noch einige andere Anträge überwiesen wurden.

* **Salzburg.** Die amtliche Salzburger Zeitung vom 23. und 27. Mai meldet: Der deutsche Kaiser Wilhelm hat auf Antrag des Herrn General-Intendanten v. Hülsen genehmigt, dass sämmtliche königliche Theater von Berlin, Hannover, Kassel und Wiesbaden der internationalen Mozart-Stiftung in Salzburg mit dem Betrage von 1000 fl. als Gründer beitreten. Der Gemeinderath der Stadt Salzburg hat in seiner Sitzung vom 26. Mai beschlossen, der internationalen Mozart-Stiftung als Gründer beizutreten und dem vorbereitenden Ausschusse für sein aufopferndes Bestreben den wärmsten Dank der Stadtgemeinde auszusprechen.

* **Schwerin.** [Siebentes Mecklenburgisches Musikfest. Schluss.] Am dritten Tage folgte das durch Joseph Joachim's Mitwirkung ausgezeichnete sogenannte »Künstlerconcert«, in gewisser Beziehung gewöhnlich das am meisten Bedeutung habende. Eingeleitet wurde dasselbe, wie oben erwähnt, durch *Schumann's* vortrefflich executirte Dmoll-Symphonie. Frau Joachim sang eine Arie aus »Semele« von *Händel*, einige Lieder von *Brahms* und im Verein mit Fräul. v. Csányi ein Duett aus *Händel's* »Giulio Cesare«. Herr Professor Joachim spielte *Spohr's* Violinconcert Nr. 9, Romanze in F von *Beethoven* und zusammen mit Herrn Hofkapellmeister Schmitt »Ungarische Tänze« von *Brahms-Joachim*. Es ist wohl selbstverständlich, dass dem Feste durch die Mitwirkung des Künstlerpaares Joachim ein ganz besonderer Glanz verliehen wurde. Herr Dr. Gunz bot, ausser dem Preislied aus den »Meistersingern« von *Wagner*, mehrere Lieder von *Schubert*. Aus den ersten Concerten wurden noch wiederholt der Chor der Phäaken aus »Odysseus« und der Schluss-Chor des ersten Theils aus »Elias«. Wir denken, dass der in dem Vorwort des Festprogramms ausgesprochene Wunsch, »dass die Festtheilnehmer, wie bei den früheren Festen, so auch diesmal Befriedigung ihres künstlerischen Interesses und Anregung für die Zukunft finden möchten«, in Erfüllung gegangen, und so wäre denn der gute Zweck erreicht.

* Auszeichnungen und Ernennungen:

Hofkapellmeister Alois Schmitt in Schwerin wurde vom Grossherzog von Mecklenburg mit dem Ritterkreuz der wendischen Krone ausgezeichnet.

Dem Componisten Max Bruch in Bonn wurde vom Grossherzog von Mecklenburg anlässlich der Aufführung des »Odysseus« auf dem Schweriner Musikfest die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Dem Kammersänger v. Milde zu Weimar wurde bei Gelegenheit seines 25jährigen Künstlerjubiläums vom Grossherzog die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Der Kammersänger Dr. Gunz wurde am dritten Tage des Schweriner Musikfestes vom Grossherzog von Mecklenburg mit dem Verdienstkreuz der wendischen Krone in Gold decorirt.

Die Gesanglehrerin Caroline Pruckner zu Wien hat vom Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin »ob ihrer Verdienste (!?) um die Ausbildung hervorragender Sängerinnen« den Titel einer »Grossherzoglich Mecklenburgischen Professorin der Gesangskunst« erhalten.

Herr M. D. C. Kuntze in Aschersleben ist zum Musiklehrer des neu zu errichtenden Seminars zu Delitzsch vom kgl. preuss. Unterrichtsministerium ernannt worden.

Bei der Abtheilung für ausübende Tonkunst in der Königlichen akademischen Hochschule für Musik zu Berlin wurde der kgl. Domsänger Herr Rudolph Otto als zweiter ordentlicher Lehrer des Gesanges zunächst provisorisch angestellt.

* Gestorben: Zu Laibach am 13. Mai der Musiklehrer und gewesene Chormeister der philharmonischen Gesellschaft Caspar Maschek im 79. Lebensjahre.

Zu London am 19. April Augustus Harris, Chef-Regisseur der italienischen Oper am Covent-Gardentheater daselbst (geb. 12. Juni 1826 zu Neapel).

Zu Wien am 13. Mai der Harfenvirtuos und zweite Violinspieler des Quartetts Johann Dubez, Herr Henri Clerc.

Zu Berlin am 13. Juni im 93. Lebensjahre der Historiker und auch Musikgelehrte Friedrich von Raumer.

Zu Breslau am 2. Juni der Professor der Philosophie Dr. Ch. J. Branisa im 81. Lebensjahre, ein auf dem Gebiete der classischen Musik bewanderter Gelehrter, Begründer und Director des königl. akademischen Institutes für Kirchenmusik.

Zu Paris am 2. Juni in Folge eines Schlaganfalles George François Hainl, geb. 19. Nov. 1807 zu Issoir, seit 1863 Kapellmeister der Grossen Oper in Paris.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

Bachelet et Dezobry. — Dictionnaire général des lettres, des beaux-arts et des sciences morales et politiques par MM. *Th. Bachelet* et *Ch. Dezobry*. 2 vol. gr. in 8°-jésus, de 1,800 pages environ à 2 col. avec figures. Paris, libr. Ch. Delagrave. 25 fr.

Coryton (John). Stage-right: a compendium of the law relating to dramatic authors, musical composers, and lecturers, as regards the public representation of their works. 8vo. sewed 7 s. 6 d. London, Nutt.

Giehne, H. — Felix Mendelssohn-Bartholdy's verdienstvolles Wirken als deutscher Tondichter. Eine Gedächtnissrede, gehalten zur Feier seines fünfundzwanzigsten Todestags im Cäcilianverein zu Karlsruhe von *Heinrich Giehne*. Karlsruhe, Chr. Fr. Müller'sche Hofbuchhandlung. 8°. 23 S. u. Beil. 6 Ngr.

Istituti e Società musicali in Italia. Statistica. In-8°. pag. XII—156. Roma, Regia Tipografia.

Langhans, W. Die Königliche Hochschule für Musik zu Berlin. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. gr. 8°. 36 S. 10 Sgr.

Nerini (Ab. Luigi). Dell' origine della musica moderna: discorso. In-8°. pag. 48. Lucca 1872, tip. Giusti.

Regolamento per la scuola di musica in Comune di Ficarolo. In-8°. pag. 16. Bologna, tipografia Fava e Garagnani.

Spitta, Ph. — Johann Sebastian Bach von *Philipp Spitta*. Erster Band. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XXVIII, 855 S. u. 6 S. Notenbeil. 5½ Thlr.
(1. Buch: Die Vorfahren. 2. Buch: Kindheit und Ausbildungsjahre (1685—1707). 3. Buch: 1. Jahrzehnt der Meisterschaft (1707—1717). 4. Buch: Cöthen (1717—1723.)

Statuto della Società filodrammatica fiorentina. In-32. pag. 32. Firenze, tip. E. Ducci.

Das in Nr. 23 unter Bibliographie aufgeführte Werk von Deldevez »Curiosités musicales« Paris 1873 (Pr. 8 Frcs.) hat folgenden Inhalt:

I. *Haydn* (21. Symphonie: La Reine de France; 44. Symphonie: Ut mineur; 19. Symphonie: Concertante; 31. Symphonie: Oxford 1791; Catalogue thématique des Symphonies de J. Haydn). Pag. 1—53.

II. *Mozart* (Symphonie Sol mineur; Symph. en ut, Juppiter; Symph. en ut, op. 34; Catalogue thématique des Symphonies de W. A. Mozart). Pag. 57—81.

III. *Beethoven* (Symphonies, L'héroïque et la Pastorale; Discussion sur la suppression de deux mesures dans le scherzo de la symphonie en ut mineur; Gli Uomini di Prometeo, Ballet en trois actes de Vigano; Egmont, Ouverture et entr'actes; Symphonie en ré Nr. 2; Symph. en la Nr. 7; Symph. en fa Nr. 8; Symph. Nr. 9; Catalogue thématique des Symphonies de L. van Beethoven). Pag. 85—177.

IV. Pièces diverses: De l'interprétation des auteurs classiques (des nuances, des articulations, des mouvements, du poussé et du tiré de l'archet dans les ouvertures de Freyschutz et d'Euryanthe). Pag. 181—213. — *Rossini* (Du trille majeur et du trille mineur dans l'introduction de l'ouverture de Guillaume-Tell). Pag. 214—228. — *Schumann* (Scherzo de la symphonie en si bémol; de l'École classique et de l'École dite de l'avenir; Analyse du premier morceau de la symphonie en *ut* majeur de Schumann). Pag. 229—250. — *Fétis* (Nouvelle réfutation de la quarte majeure). Pag. 251—256. — *Lully* (Alceste). Pag. 257—261. — *Josquin* (Canon). Pag. 262—270.

Stück 18 der Göttinger gelehrten Anzeigen d. J. (S. 699—714) bringt eine eingehende Besprechung des H. Bellermann'schen Buches: »Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie« (Berlin 1873) von Professor Dr. E. Krüger, die wir unseren Lesern in einer der nächsten Nummern mittheilen werden.

In Nr. 14 Sp. 222 berichteten wir über eine Verbesserung, die der Hofmeister'sche »Musikalisch-literarische Monatsbericht« für 1873 unter A. Dörffel's Redaction erfahren. In Nr. 5 des Monatsberichtes vom Mai d. J. erklärt Herr Dörffel, dass er seine Thätigkeit für denselben mit Nr. 3 beendet habe. Von Nr. 7 soll nun wieder der Monatsbericht wie früher in systematischer Ordnung erscheinen und damit in den alten Schlendrian und die längst gerügte Unbrauchbarkeit zurückfallen.

ANZEIGER.

[127] **Compositionen** von **A. Saran.**

Im Verlage von *F. E. C. Leuckart* in Leipzig erschien soeben:

Fantasie (in B-moll) **in Form einer Sonate** für **Pianoforte** von **A. Saran.**

Op. 5. Geheftet. Preis: 2 Thlr.

Herrn H. Hans von Bülow gewidmet.

Vor Kurzem erschienen:

Saran, A., Op. 3. **Drei Polonaisen** für Pianoforte zu vier Händen. Neue Ausgabe in einem Hefte. 25 Ngr.

Saran, A., Op. 4. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

[128] **Neue Musikalien** im Verlage von **Spina's Nachf. (Fr. Schreiber) in Wien.**

Anthologie musicale. Fantaisies en forme de Potpourris sur les motifs les plus favoris d'opéras p. Pfte. Nr. 130. Fleurette oder Näherin u. Trompeter, v. Offenbach. 15 Ngr. Nr. 131. Der schwarze Corsar, v. Offenbach. 15 Ngr. Nr. 134. Die Schülerinnen von Sorrento, von Usiglio. 20 Ngr. Nr. 138. Der Silberbecher, von Vasseur. 15 Ngr. Nr. 140. Confusius IX., v. Deslibes. 17½ Ngr. Nr. 141. Die Theaterprinzessin, v. Offenbach. 15 Ngr. Nr. 142, 143. Carneval in Rom, v. J. Strauss. 20 Ngr. u. 22½ Ngr.

Bogler, B., Op. 41. Kornblumen flecht' ich Dir zum Kranz, für Tenor oder Sopran m. Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 42. Am Rhein, f. Bass m. Pfte. 7½ Ngr.

Czerny, C., Op 884. Kleine theoretisch-praktische Pianoforte-Schule oder kurzgefasster Auszug aus der grossen Pianoforte-Schule. Op. 500 f. Anfänger. Neue völlig umgearb. Ausg. v. L. Köhler. 1 Thlr. 10 Ngr.

Jansa, L., 24 Duette f. 2 Violinen. Neue v. Verfass. rev. u. verbess. Ausg. 1. Abthlg. Op. 46. Sechs leichte u. fortschreitende Duette. 1. Posit. 2 Thlr. 15 Ngr. 2. Abthlg. Op. 48. Sechs leichte Duette. 2 Thlr. 7½ Ngr. 2. Abthlg. einzeln: Nr. 1, 2, 3. à 12½ Ngr. Nr. 4. 18 Ngr. Nr. 5. 12½ Ngr. Nr. 6. 15 Ngr.

Jungmann, A., Op. 284. Melodienzauber. Leichte Tonstücke über beliebte Motive f. Pfte. Nr. 7. Gavotte, v. Gluck. 7½ Ngr.
—— Op. 318. Zapfenstreich f. gross. Orchester. 1 Thlr. 22½ Ngr.
—— Op. 320. Nächtliche Runde der Schaarwache. Tonstück f. Pfte. 18 Ngr.

Maresch, P., Op. 16. Drei leichte Tonstücke f. Violine m. Pfte. Nr. 1. Rondo. Nr. 2. Französisches Lied. Nr. 3. Minnelied. à 10 Ngr.

Proch, H., Op. 212. Offertorium »Exaudi Domine« f. 1 Stimme mit obl. Begl. einer Viola u. Orgel oder Harmonium. 12½ Ngr.

Roth, Fr., Op. 150. Nur harmonisch. Salon-Polka franç. f. Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 151. Ideal. Salon-Polka franç. f. Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 152. Chanbon Charles. Polka schnell f. Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 153. Austin-Cancan-Galopp f. Pfte. 7½ Ngr.

Strauss, E., Op. 88. Huldigungen. Walzer f. Orchester. 3 Thlr.
—— Op. 98. Unter eigenem Dache. Polka française f. Pfte. 7½ Ngr.
—— Op. 96. Pest-Ofener Eissport-Galopp f. Pfte. 7½ Ngr.

Strauss, Joh., Op. 339. Louischen-Polka franç. f. Pfte. zu 4 Händen. 12½ Ngr.
—— Der Carneval in Rom. Komische Operette. Nr. 1. Ouverture f. Pfte. 15 Ngr.; f. Pfte. zu 4 Händen. 20 Ngr.
—— Walzer-Bouquet f. Pfte. zu 4 Händen. 20 Ngr.

Strauss, Josef, Op. 260. Consortien. Walzer f. Violine u. Pfte. 15 Ngr.

Suppé, F. v., Zwei Gedichte f. 1 St. m. Pfte. Nr. 1, 2. à 7½ Ngr.
—— Tricoche et Cacolet. Nr. 1. La Musetta. 7½ Ngr. Nr. 2. Walzer. 7½ Ngr. Nr. 3. Quadrille. 10 Ngr.

Weinzierl, M. v., Op. 17. Nachtgruss. Männerchor m. Bariton- und Tenor-Solo u. Orchester (Oboe, 4 Violen, 2 Violoncelle u. Contrabass) oder Pfte. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.

[129] Im Verlag von **E. W. Fritzsch** in Leipzig erschien soeben:

Die **Königliche Hochschule für Musik zu Berlin.** von **W. Langhans.** Pr. 10 Ngr.

[130] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

HILLER-ALBUM.

Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte componirt und **der musikalischen Jugend gewidmet** von **FERDINAND HILLER.**

Op. 117. Pr. 3½ Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Marsch. Nr. 2. Irländisches Lied. Nr. 3. Barcarole. Nr. 4. Altfranzösisches Lied. Nr. 5. Hirtenlied. Nr. 6. Zwiegesang. Nr. 7. Deutsches Lied. Nr. 8. Romanze. Nr. 9. Böhmisches Lied. Nr. 10. Carillon. Nr. 11. Choral. Nr. 12. Soldatenlied. Nr. 13. Ständchen. Nr. 14. Trauermarsch. Nr. 15. Menuett. Nr. 16. Ballade. Nr. 17. Ländler. Nr. 18. Polnisches Lied. Nr. 19. Schottisches Lied. Nr. 20. Galopp. Nr. 21. Elegie. Nr. 22. Gigue. Nr. 23. Wiegenlied. Nr. 24. Jägerlied. Nr. 25. Ghasel. Nr. 26. Russisches Lied. Nr. 27. Geschwind-Marsch. Nr. 28. Fandango. Nr. 29. Gavotte. Nr. 30. Geistliches Lied. Nr. 31. Italienisches Lied. Nr. 32. Courante. Nr. 33. Kuhreigen. Nr. 34. Walzer. Nr. 35. Spinnlied. Nr. 36. Mazurka. Nr. 37. Sarabande. Nr. 38. Tarantella. Nr. 39. Schwedisches Lied. Nr. 40. Polonaise.

[131] Verlag von *E. W. Fritzsch* in Leipzig.

Compositionen von **Johan S. Svendsen:**

Quartett in A moll für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Op. 1. Stimmen 2 Thlr.

Symphonie in D dur für Orchester, Op. 4. Partitur 5 Thlr. Stimmen 7 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 2½ Thlr.

Quintett in C dur für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, Op. 5. Part. 1½ Thlr. Stimmen 2½ Thlr.

Concert in A dur für Violine und Orchester, Op. 6. Partitur 3 Thlr. Principalstimme 1 Thlr. Orchesterstimmen 3½ Thlr. Clavierauszug mit eingelegter Principalstimme 2½ Thlr.

Concert in D dur f. Violoncell und Orchester, Op. 7. Part. 1½ Thlr. Principalstimme 18 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Clavierauszug mit eingelegter Principalstimme 1½ Thlr.

Sigurd Slembe, symphonische Einleitung zu Björnstjerne Björnson's gleichnamigem Drama, Op. 8. Part. 1½ Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 1 Thlr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 25. Juni 1873. **Nr. 26.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Das 50. niederrheinische Musikfest in Aachen, den 1., 2. und 3. Juni 1873. — Beethoven's Musik zur »Weihe des Hauses« (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Bücher über Musik [Heinrich Bellermann: Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie]). — Musikbericht aus München (V. Die Oper [Fortsetzung]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Bibliographie). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Das 50. niederrheinische Musikfest in Aachen, den 1., 2. und 3. Juni 1873.

H. D. Die niederrheinischen Musikfeste geniessen seit langen Jahren den wohlverdienten Ruhm, in dem künstlerischen Leben unseres Rheinlandes und über dieses hinaus eins der wirksamsten und wesentlichsten Momente zu bilden. Gegründet mit der Absicht, die musikalischen Kräfte eines ganzen Gebietes zu grösseren Massen zu vereinigen und so den Werken unserer besten Meister Darstellungen zu Theil werden zu lassen, welche der Intention ihrer Schöpfer entsprechen, auf diesem Wege aber die Liebe und das Verständniss für das Schöne in weiten Kreisen zu begründen und zu befestigen, haben sie in der langen Zeit ihres Bestehens, einzelne Schwankungen abgerechnet, jenen ihren schönen Beruf mit rühmlicher Consequenz und reichem Segen festgehalten. Wer gegenwärtig bei uns seinen Händel und Beethoven kennt und liebt, wer auch für die Fortentwickelung der Kunst durch Mendelssohn, Schumann und ihre Zeitgenossen und Nachfolger Verständniss gewonnen hat, wird in der Regel die Entstehung oder wenigstens eine wesentliche Förderung dieses Interesses auf eine Musikfest-Aufführung zurückführen können; und wie viel Anregung von diesen unter der Leitung der tüchtigsten Dirigenten und durch die auserwähltesten Orchester- und Chorkräfte ausgeführten Darstellungen auf das musikalische Leben der einzelnen Städte, sowie anderer nicht zum Verbande gehöriger ausgegangen ist, wird man ebenfalls leicht verfolgen können. Für Künstler und Kunstliebhaber bilden bei uns die Musikfeste seit langer Zeit das Ereigniss des Jahres.

Dass die Befriedigung über diese ein halbes Jahrhundert fortgesetzte, eingreifende Wirksamkeit in wiederholten Jubelfesten ihren Ausdruck findet, ist erklärlich und gerechtfertigt. Vor 5 Jahren waren seit der 1818 erfolgten Begründung der Feste 50 Jahre verflossen; damals schrieb ein auch heute noch lebendes Mitglied des ersten Comités die Blätter der Erinnerung, in welchen das Material zu einer Geschichte der Feste in verdienstlicher Weise zusammengestellt war. Da aber die äusseren Verhältnisse des Vaterlandes nicht in jedem Jahre die Abhaltung des Festes gestattet hatten, so ist erst in diesem Jahre die volle Zahl von 50 Festen erreicht worden, und also ein erneuter Anlass, mit freudiger Rückerinnerung an die vergangene Zeit das Fest zu begehen und es mit besonderem Glanze zu umgeben.

Das Vorwort des Herrn C. F. A[ckens] giebt zu dieser Gelegenheit eine kurze Uebersicht über die bisherige Entwickelung, gedenkt der verschiedenen Dirigenten der Feste, der Solisten und der Aufführungen namentlich der letzten Jahre, und macht uns mit einem Pietätsacte bekannt, der auch an dieser Stelle Erwähnung verdient. Aus Anlass der Jubelfeier haben nämlich die Comités der drei den Verband bildenden Städte den schon erwähnten Mitbegründer der Feste, Herrn Steuerrath W. Hauchecorne, unter Ueberreichung eines Diplomes zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

Sollen wir uns nun der Berichterstattung über den Verlauf des Festes zuwenden, so tritt uns zuerst wieder die äussere Umgebung in unserer Erinnerung entgegen, der hübsch decorirte Kursaal mit seinen Gallerien und dem daran stossenden Garten. So angenehm und behaglich diese ganze Umgebung beim Eintritt unsere Erwartung stimmt, so mussten wir doch von neuem wieder das bereits öfter geäusserte Bedauern empfinden, dass zur Feier eines so grossartig angelegten Festes der Kurhaussaal in Aachen nicht die erforderliche Ausdehnung hat. Der Umstand, dass hierdurch unendlich viele kunstsinnige und begeisterte Leute von dem Genusse ausgeschlossen blieben (denn selbst auf die Proben mussten viele selbst von aussen Hinzukommende verzichten), dass von den glücklich zum Ziele Gelangten die Freude mit vielem Schweisse und grosser Beengung erkauft werden musste, ist im Interesse der Sache doch gewiss zu beklagen, und wir glauben, dass die liebenswürdigen Aachener, welche den Gästen die Tage des Festes so behaglich und angenehm zu machen verstehen, doch für die Zukunft sich der Frage nicht werden entziehen können, ob nicht für sie die Herrichtung einer geräumigeren Localität eine unabweisliche Nothwendigkeit sein wird. Dass in der beschränkten Zahl der Plätze die gegen frühere Jahre immer mehr steigende Vertheuerung des Abonnements begründet ist,

kann nicht auffallen und soll nicht getadelt werden; nur liegt die Gefahr nahe, diese grossen Aufführungen, die wenn irgend etwas geeignet und bestimmt sind, die Liebe zur Kunst in weite Kreise zu bringen, zu einem Privilegium einer auserwählten Klasse zu machen, bei welcher das Bewusstsein von der Bedeutung dieser Feste und die richtige Würdigung der grossen Schöpfungen nicht immer in erwünschter Weise vorhanden ist. Was wir sagen, ist nicht graue Theorie: wir könnten die Leser mit Urtheilen und Fragen, wie sie hier und da zu Tage traten, zu ihrer grossen Erheiterung unterhalten, wollen dies aber der Würde der Sache wegen unterlassen.

Zur würdigen Feier des Jubelfestes hatte das Comité sich zur Aufgabe gestellt, das Programm nur aus Werken der anerkannten Meister der Vergangenheit, der eigentlichen Classiker, zusammenzustellen. In stattlicher Reihe präsentirten sie sich: der ehrwürdige Altvater Bach (Credo aus der Hmoll-Messe), Händel (Messias), Haydn (Chor aus der Schöpfung), Gluck (Scenen aus Orpheus), Mozart (*Davidde penitente*, Arie aus der Entführung), Beethoven (Ouvertüre zur Weihe des Hauses, neunte Symphonie), Weber (Duett aus Euryanthe), Spohr (Violinconcert in D-moll), Schubert (Lieder), Mendelssohn (Ouvertüre zum Sommernachtstraum), Schumann (Clavierconcert und Lieder), welchen sich von den Lebenden noch der würdige Festdirigent J. Rietz mit seiner Jubiläumsouvertüre anschloss. Wahrlich, eine herrliche Reihe der erlesensten, und für Massendarstellung ganz besonders geeigneten Erzeugnisse, die reichste Gelegenheit zu vergleichender Anschauung darbietend; die ganze Entwickelung der deutschen Kunst der beiden letzten Jahrhunderte ging an dem sinnenden Betrachter vorüber. So sehr wir die Wahl der aufgeführten Werke im Grossen und Ganzen billigen, so können wir doch nicht umhin, bezüglich des principiellen Ausschlusses der Gegenwart anderer Meinung zu sein, vorzugsweise darum, weil gerade die Berücksichtigung des tüchtigen Neuen durchaus in der Tradition der Musikfeste liegt. Schlagen wir nur die oben erwähnten »Blätter der Erinnerung« nach, so finden wir alsbald, dass gerade die Aufführung der Werke bedeutender Lebender immer zu den Hauptaufgaben des Festes gehört hat; ein Statutenentwurf spricht dies sogar deutlich als Grundsatz aus, und Mendelssohn äussert sich in einem Briefe in gleichem Sinne. Rechnet sich es doch gerade Aachen zur Ehre, die neunte Symphonie des lebenden Beethoven (1825) zuerst aufgeführt zu haben; und ausser diesen waren es Werke von Schneider, Weber, Spohr, Ferd. Ries, Bernh. Klein, Mendelssohn (Paulus 1836 auf dem Musikfeste zuerst aufgeführt), Spontini, dann später Schumann, Hiller, Gade u. s. w., welche auf den Musikfesten zum Theil ihre erste Aufführung fanden. Dass man hierin auch zu weit gehen kann durch Aufführung von Erzeugnissen, deren Werth zweifelhafter Natur ist, soll nicht bestritten werden; wir wollen nicht das Neue, weil es neu ist; wir wollen aber das Tüchtige und von bewährter Hand kommende nicht darum ausgeschlossen wissen, weil der Componist noch lebt, und behaupten, dass die früheren Comités immer nach diesem Grundsatze verfahren haben. Welche Erzeugnisse der Gegenwart in erster Reihe zu wählen waren, wird sich vielfach nach Geschmack und Vorliebe richten; wir glauben, dass z. B. das grossartige Triumphlied von Joh. Brahms auf dem Programme des Jubelfestes eine Stelle verdient hatte. Aber auch bei den gewählten Werken, selbst war ein Vorwiegen der älteren Zeit über die neuere zu bemerken, und z. B. ein Meister wie Mendelssohn, der selbst mit der Geschichte der Musikfeste so eng verwebt ist, wohl etwas zu gering bedacht.

Die Zahl der Ausführenden war, wie dies in Aachen meist durch die örtlichen Verhältnisse nothwendig ist, geringer wie in den anderen beiden Städten, und diesmal noch geringer wie das letzte Mal. Das Programm weist einen Chor von 388 Mitgliedern nach, darunter 123 im Sopran, 76 im Alt, 91 im Tenor, 98 im Bass; von denselben kamen natürlich die meisten auf Aachen, ausserdem waren vertreten Düsseldorf (30), Köln (45), sowie in vereinzelten Mitgliedern Bonn, Coblenz, Heinsberg, Gladbach, Eupen u. s. w. Die geringe Zahl wurde jedoch ersetzt durch kräftigen frischen Klang — welchem die schöne Akustik des Saales erfreulich zu Hülfe kam —, sowie durch eine höchst anerkennenswerthe Sicherheit und Präcision der Einsätze und der Ausführung; die frische Freudigkeit und Begeisterung, mit welcher unsere Sänger sich den Aufgaben, die ihnen gestellt sind, hinzugeben pflegen, ist ohnehin oft gerühmt und allgemein bekannt. Das Verhältniss der Stimmen war ein gutes, der Sopran hell und klar, die Männerstimmen kräftig und deutlich, der Alt, wie so manchmal, im Verhältnisse zu den anderen etwas zu schwach.

Das Verzeichniss der instrumentalen Kräfte ergiebt ein Orchester von 125 Mitgliedern: darunter 48 Violinspieler, an ihrer Spitze F. Wenigmann aus Aachen, Bargheer aus Detmold, Wipplinger aus Cassel, Engel aus Oldenburg u. A., 18 Violen, 16 Violoncelli (unter ihnen die beiden Deswert, Grützmacher, J. Wenigmann), 13 Contrabässe; die Blasinstrumente meist doppelt besetzt, Oboe und Horn meisterhaft; das Verhältniss der Instrumente ein angemessenes, auch die Blechinstrumente nicht wie sonst wohl zu vorwiegend; der Gesammtklang ein voller und glänzender, die Ausführung eine sichere und belebte, wenn sie auch die hohe Vollendung, die wir vor drei Jahren in Aachen und auf dem Beethovenfeste in Bonn erlebten, nicht völlig erreichte. Manchen sonst werthen Gast vermissten wir bei dem diesmaligen Feste; wo waren namentlich unsere werthen Kölner, v. Königslöw, Japha u. s. w.? wir hätten bei einem Jubelfeier der Musikfeste doch wenigstens die drei festgebenden Städte in einiger Vollzähligkeit gern vertreten gesehen.

Zum ersten Leiter des Festes war Jul. Rietz aus Dresden ersehen, und durch den Namen und das bewährte Geschick dieses Mannes dem Feste ein ganz besonderer Glanz verliehen. Zum sechstenmale leitete Kapellmeister Rietz das niederrheinische Musikfest (die Jahre 1845, 1856, 1864, 1867, 1869 sahen ihn ebenfalls als ersten Dirigenten am Pulte), und ist dadurch einer grossen Zahl regelmässiger Besucher und Theilnehmer in werthester Erinnerung. Die tiefe Kenntniss der grossen Werke bis in ihre kleinsten Falten, das nie trügende Gehör, die unerbittliche Genauigkeit in der Durchführung der als richtig erkannten Intentionen, die Anmuth der Form, in welche er alle seine Forderungen und Ausstellungen zu kleiden weiss, das in diesen Umständen begründete grosse Vertrauen aller Mitwirkenden zu ihm, alle diese oft erprobten Momente gestatteten es, in der Wahl dieses Mannes eine besondere Gewähr für das Gelingen des Jubelfestes zu erblicken. Eine lange Reihe von Jahren ist über der Wirksamkeit dieses Mannes, die ja zum Theil auch unserem Rheinlande angehört hat, hingegangen; dennoch möchten wir hoffen, dass die etwas wehmüthigen Abschiedsworte, welche Rietz in der dritten Generalprobe ans Orchester und den Chor richtete: dass er wohl das letztemal an diesem Pulte stehen werde, nicht zur Wahrheit werden mögen. Neben Rietz war dem städtischen Musikdirector Herrn Ferdinand Breunung diesmal ein ganz bedeutender Antheil an der Leitung des Festes — der grösste Theil des ersten und die Hälfte des dritten Concertes — zugefallen; in der That eine nur zu verdiente Genugthuung für den Mann, welcher direct und indirect um das glückliche Gelingen des Festes im höchsten Grade verdient ist. Muss man die anerkannt tüchtigen Leistungen des Aachener Chores — der ja den Hauptbestandtheil des Musikfestchores bildete — seiner Wirksamkeit zuschreiben, so war die unermüdliche Thätigkeit

in unzähligen Vorproben eine noch wesentlichere Ursache der vorzüglichen Leistungen des Chores auf dem Feste; so dass in dieser Hinsicht dem ersten Dirigenten in der That kaum mehr viel zu thun übrig blieb.

Das Soloquartett, über dessen Leistungen im Einzelnen wir bei den betreffenden Werken noch werden zu sprechen haben, enthielt neben zwei bekannten Künstlern zwei auf unseren Musikfesten bisher neue Erscheinungen. An Herrn Hill's sonore und sympathische Baritonstimme, mit welcher sich geläuterter Geschmack und Feinheit der Auffassung aufs schönste vereinigt, haben wir schon auf einer ganzen Reihe von Festen uns gewöhnt; ebenso hatten die Aachener die kräftige, umfangreiche Altstimme von Frau Gomperz-Bettelheim aus Wien und ihre wahrhaft musikalische Empfindung noch in bester Erinnerung. Neu war uns hier am Rheine Frau Maria Wilt, Hofopernsängerin aus Wien, eine Coloratursängerin im grossen Stile, dabei aber von einer sehr klaren und wohllautenden, in vorzüglicher Schule gebildeten Stimme unterstützt und an den besten Mustern gebildet; sowie Herr Max Hubert, der kurze Zeit der Münchener Hofbühne angehört, dann wieder der verlassenen Beamtenlaufbahn sich zugewandt hat, ein Tenorist von vollem und wohlklingendem Organe, den aber das Ungewohnte der grossen Verhältnisse eines solchen Festes noch mit einer gewissen Befangenheit kämpfen liess und der überhaupt mit seiner künstlerischen Durchbildung noch nicht abgeschlossen hat. Neben ihnen kündigte uns das Programm noch das Solospiel von Frau Clara Schumann und Herrn Johannes Lauterbach aus Dresden an. In der That musste man dem Comité die Anerkennung zollen, Alles seinerseits gethan zu haben, um das Fest zu einem seiner Idee würdigen, mannigfaltig anregenden und zugleich unterhaltenden zu machen; letzteres ist in der freundlichen, an Versammlungspunkten reichen und belebten Stadt ohnehin leicht, und wer ausser den Concerten selbst die zur Begrüssung der Gäste veranstaltete Soirée der Liedertafel nach der Samstagsprobe, oder die sonstigen angekündigten Vereinigungspunkte und Festlichkeiten besuchte, wird auch ausser den Kunstgenüssen eine erfreuliche Erinnerung von dem Feste mitgenommen haben. Leider vermisste man auch diesmal die in früheren Jahren so gewohnten Gäste aus der Zahl deutscher Künstler, Musikdirectoren und Forscher. Wir bemerkten aus der Zahl derselben Tausch aus Düsseldorf, Müller aus Frankfurt, Professor Heimsöth aus Bonn und einzelne Andere. Vielleicht würde auch hier ein Programm, welches sich nicht ausschliesslich auf das oft Gehörte und Allbekannte beschränkt hätte, eine verstärkte Anziehungskraft ausgeübt haben.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoven's Musik zur „Weihe des Hauses".

Die Weihe des Hauses.

Gelegenheitsstück in einem Aufzuge von Meisl.

(Fortsetzung.)

Dritte Scene.

Ein Jüngling und ein Mädchen (idealisch gekleidet, kommen klagend).*)

(Ruinen von Tempeln werden sichtbar.)

Thespis.

Denn in Fesseln liegt seit lang
Dort die Kunst, wo sie geboren.
Wo sie blühend heimisch war,
Seufzt sie nur noch aus Ruinen.
Eingestürzt ist ihr Altar,
Muss zum Götzenopfer dienen.
Bei den Galliern, bei Germanen
Fand sie gastliches Asyl.
Dieses Bild vor uns zu bauen,
Zeigt das kurze Zwischenspiel.

Apollo.

Mit beredten wahren Bildern
Zeigtest du mir den Verfall.
Doch nicht alles sollst du schildern
Aus der Zeiten Wogenschwall.
Ewig wird die Kunst doch blühen,
Weil kein Schwert ihr Inn'res würgt.
Muss sie einen Schauplatz fliehen,
Ist's ein neuer, der sie birgt.
Bleiben wir in diesem Lande,
Das die Sonne mild erfreut,
Dem zum Segensunterpfande
Gott die reichsten Gaben leiht,
Wo so manches Edlen Wohnung
Gastlich sich den Künsten weiht,
Jedes Gute der Belohnung
Sich im reichen Maass erfreut,
Wo die Sittlichkeit die Weihe,
Tugend's Bürgerrecht erwirbt,
Bei dem Volk, in dem die Treue
Für das Herrscherhaus nie stirbt.
Dieses Volk mit frohem Herzen, —
Frohsinn wohnt bei Sitte nur —
Dies vergnüg' mit Spiel und Scherzen,
Heimisch sei dir diese Flur.
Kommt herbei, Thaliens Sprossen,
Breitet eure Schwingen aus,
Zieht als freundliche Genossen
Ein in dieses neue Haus — (winkt).

Vierte Scene.

(Das Aeussere des Hauses.)

Vorige. Der Tanz und die Grazie (begleitet von ihrem Gefolge, erscheinen tanzend).

(Tanz, an dessen Ende sich alles gruppirt.)

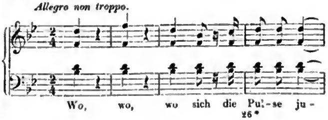
Der Tanz.*)

Wo sich die Pulse
Jugendlich jagen,
Schwebet im Tanze
Das Leben dahin.

---

*) Hier wurde offenbar das Duett (Ohne Verschulden) aus den »Ruinen von Athen« eingelegt. Dass solches vorkam, geht aus den Berichten der Zeitungen hervor. Die »Wiener Zeitschrift für Kunst« vom 10. October 1822 sagt: »Wir können das treffliche Duett nicht übergehen, das von dem jungen griechischen Paar (Mad. Ney und Hrn. Kreiner) vorgetragen wurde.« Die Wiener allg. musik. Zeitung vom Jahre 1822 nennt (S. 660) »ein Duett in G-moll«. Auch Schindler spricht (II, 9) von einem »Duett zwischen Sopran und Tenor«.

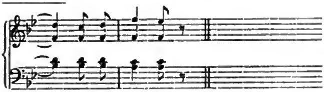
*) Ein revidirte Abschrift des folgenden Chores befindet sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Der Anfang der Singstimmen lautet:



Leicht ist die Freude,
Hüpfend die Jugend;
Frohsinn heisst tanzen,
Kriechen heisst Schuld.
Lasst uns im Tanze,
Das fliehende Leben
Neckend erhaschend,
Dem Drucke entschweben.
Ist es im Herzen
Arglos und jung,
Ist selbst das Streben
Zur Ruhe ein Sprung.

Grazie.

Paart sich dem Tanze
Die Anmuth im Blicke,
In den Geberden
Die Grazie mild,
Wird es ein Bild
Des verschönerten Lebens.
Lasset uns tanzend
Blumen hier pflücken



Der Text stimmt nicht ganz mit dem obigen überein. Zeile 4 bis 7 sind weggeblieben. Zwischen Zeile 22 und 23 sind die Verse eingefügt:

Lasset im Tanze
Glühendes Leben
Fröhlich entfallen
Mit heiteren Sinnen.
Jugend und Liebe —
Göttergefühle.
Jugend muss tanzen,
Ihr winket Freude.
Mögen die Alten,
Mögen sie schleichen,
Uns rufet Freude
Zu fröhlichen Tänzen.
Jugend und Frohsinn
Pflücken die Blumen,
Winden sie alle
Zu festlichen Kränzen.

Aufgeführt wurde der Chor, wohl zum erstenmal seit 50 Jahren, am 23. März 1873 in einem Gesellschafts-Concert in Wien.

In einigen neueren Schriften wird der Chor als »Schlusschor« bezeichnet. Diese fälschliche Bezeichnung scheint von einer geschriebenen Notiz Leop. Sonnleithner's ausgegangen zu sein.

Beethoven schreibt am 27. Februar 1823 an Erzherzog Rudolph u. a.: »Dass E. K. H. mir aber allzeit gegenwärtig, beweisen die hier folgenden Abschriften einiger Novitäten, welche schon mehrere Monate für E. K. H. bereit gelegen.« Die übersandten Novitäten waren: der obige Chor, die Ouvertüre Op. 124 und der für Hensler, den Director des neuen Josephstädter Theaters, componirte Gratulations-Menuet (gedruckt bei Artaria und später bei Breitkopf und Härtel). Wir bemerken dieses, weil in den Briefsammlungen, welche den Brief Beethoven's aufgenommen haben, die Vermuthung auf andere Compositionen Beethoven's gelenkt wird und der Brief nicht die richtige Jahreszahl bekommen hat. — Die Abschrift der Ouvertüre ist von Beethoven's Hand überschrieben: »Ouverture zur Eröffnung des Josephstädter Theaters am 3ten Oktober 1823«, die des Chors: »Geschrieben gegen Ende September 1823 — aufgeführt am 3ten Oktob. im Josephstädt. Theater«, die der Menuett: »Gratulations Menuett von L. v. Beethoven im November 1823«. Beethoven hat allen drei Stücken eine falsche Jahreszahl (1823 statt 1822) beigesetzt. Der Schreibfehler ist zu erklären, wenn man annimmt, dass er die Abschriften um die Zeit überschrieb, als er sie dem Erzherzog schickte.

Und mit Entzücken
Gönnern sie streu'n.

(Kurzes Solo, nachdem sich alles rechts gruppirt.)

Apollo.

Du Lustspiel sollst uns jetzt erscheinen,
Zu scherzen ist ja deine Pflicht.
Wenn Tanz und Grazie sich vereinen,
Verschmäh' auch die Posse nicht.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bücher über Musik.

Heinrich Bellermann: Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie. Mit 2 lithographirten Tafeln. Berlin, J. Springer 1873. VIII und 93 S. 8°. *)

Dieses Buch belehrt uns über die Grundlagen der wahren Tonkunst; kleinen Umfangs bei reichem Inhalt geht es darauf aus, nicht ein unerhört Neues aufzurichten, sondern vielmehr das alte Wahre in neuer Gestalt zu bestätigen und wie alle gute Lehre soll, mit der Gewissheit bleibender Gültigkeit einzuprägen. Somit ists schwerlich eine Zeitung für jedermann aus dem Volke, aber desto nützlicher für gebildete Lehrer und Künstler, die dem Volke wohlthun wollen mit reinen Gaben aus ungetrübter Quelle. Die Absicht ist: die ursprünglichen unwandelbaren Klangverhältnisse anschaulich nachweisend dem echten Gesang, somit auch dem gesunden Instrumentale die richtigen Grundlagen zu zeigen, mittels deren sowohl das Alte gewürdigt als das Gegenwärtige erkannt, das Zukünftige begründet werde. — Der äussere Gang des Buches geschieht inductiv fortschreitend, nicht dialektisch entwickelnd, was wir dem im Berliner Sprachgebiet ansässigen Autor zum Ruhme nachsagen, weil jene Methode weniger Gefahr läuft seitab zu irren als die zweite. Denn dass die vermeinte Dialektik jener klugen Korinthier, dürftig erlesen aus den verglühten Kohlen eines berühmten Meisters, gar oft in das Gegentheil ihrer selbst umkippt, ist aus den Denkübungen einer ansehnlichen im Buchhandel ansässigen Schaar dortiger Kunstscribenten ersichtlich; dass aber die inductive Weise ebensoviel Recht hat logisch zu heissen als die andere, und weniger Missverständen unterliegt, erkennen wir bei der perspectiven Ansicht der Haupt-Rubra unseres Buches:

Klang, Ton, Intervall Consonanz § 1—19; Saiten-Ausklang . . . Dreiklang (Urphänomen) — Tonleiter — Grenze der Consonanz § 20—34; Reinheit der Consonanz — Allerlei Intervalle — Reinheit des Gesanges § 35—61; Temperatur — vocale instrumentale gleichschwebende § 62—75; Ergänzungen . . . . Vergleich verschiedener Temperaturen § 76—83; Historisches über akustische Berechnungen und Tonleitern § 84—92; — schliesslich: Arithmetische und graphische Darstellung aller Intervalle der Tonleiter § 93. 94.

Die Fülle des Inhalts ist grösser als der flüchtige Ueberblick ahnen lässt: sie hat seit viel hundert Jahren bei den Völkern der Mitte Frage, Streit und Fortschritt erregt bei Könnenden und Wissenden, doch den Ursprung niemals weder verrücken noch verleugnen können, den alt wahren Ursprung, der zugleich Quelle und Ziel in sich fasst. — Dass nun hier am Orte die physikal mathematische Theorie das Uebergewicht behauptet, liegt in der Natur der Sache, weil nur auf diesem Wege Natur- und Kunst-Reinheit nach ihrer Begründung und Wechselwirkung beweisbar sind. Freilich ists nicht Jedermanns

*) Aus den Gött. gel. Anz. 1873. Stück 18. S. 699—714.

Sache, dem Lehrgange zu folgen, da mancher Gebildete sich vor den Logarithmen-Geschwadern fürchtet, andere aber, die sowohl in Musik als Mathematik zu Hause sind, dennoch den Natur-Potenzen geringere Achtung beweisen. Nicht unmöglich aber achten wir, dass beide Theile durch die hier gewählte concise Form bewogen werden, das harmonische System einmal von Grund aus zu fassen, selbst wenn die Darstellung mehr wissenschaftlich als schulmässig lehrhaft gelungen wäre. Vollkommen müssen wir anerkennen, dass die gesammte Darstellung richtig, ansprechend, den gegebenen Inhalt sachgemäss abbildend zu Tage kommt; für die lehrhafte Weiterbildung jedoch, für die künstlerische Schul-Tradition würden selbst gebildete ernstgesinnte Lehrer gern ein greifliches Enchiridion besitzen, dergleichen wir indess mit Fug und Recht von Niemand besser als unserm Verfasser erwarten, nachdem ihm gelungen, ein so gutes Lehrbuch wie das über den Contrapunkt herzustellen.

Um zugleich am leichtesten und schwierigsten ein Beispiel zu nehmen: Das syntonische Comma, d. h. die Differenz des grossen und kleinen Ganztons 80 : 81 oder: der natürlichen und temperirten Durterz — dieses Verhältniss ist die Hauptursache aller Unreinheit (S. 18. 27); es muss ein *modus vivendi* erfunden werden, wie man dem Unreinen in der Mehrstimmigkeit abhelfe; das richtig gebildete Ohr (67) nimmt den Ausweg, eben dieses Comma beim Aufwärtssingen um ein Weniges empor zu treiben, so dass statt 80 : 81 erscheine 81 : 81 (S. 47) — oder umgekehrt beim Absteigen 80 : 80. Wie nun? Soll der gemeine Schulmeister, oder auch der scientifische Pädagoge jedesmal im Stande sein, diese zarten Unterschiede nicht nur wissenschaftlich zu verstehen, sondern auch lehrhaft einzuprägen? Selbst wenn er in der richtigen Schule grossgewachsen wäre, er hätte damit nicht immer die Zärte der Nerven, die Helle der oberen Sinne, um vorerst sich selber, dann der bildsamen Jugend das Wahrhaftige lebend darzustellen, was ja ebensowohl sinnlich als geistig fassbar sein will. In verwandtem Sinne äussert sich schon Boetius de mus. 5, 3, wo er den Ptolemäus rühmt, weil er *sensus* und *ratio* versöhne, ihre ursprüngliche Einheit herstelle aus der zwiespältigen Dialektik zwischen Pythagoreern und Aristoxeneern.

Gesetzt nun aber, jener leidliche Schulmeister würde officialiter prüfungshalber eingeladen »Lieber, singet uns ein Comma!« er würde nicht mit Psalm 137 spöttlich ausweichen dürfen, noch wie die Neugriechen mit schlimmer als kommatischen Liturgemen, die selbst den Byzantinern nicht mehr erbaulich dünken, sich heraushelfen können: am besten thäte er, sich hinterthürlich heraus zu winden mit der abendländisch intellectuellen Phrase »Alles exacte Maass ist unbeweglich, alles Lebendige ist fliessend; wie sollte ich eins im andern sichtlich machen?« — und so beriefe er sich auf die Irrationalität alles Lebendigen, was ja unablässig sich bewegt zwischen Maass und Willkür, oder stetigem Gesetz und beweglicher Freiheit. Diese Irrationalität, obgleich gefühlt, gewusst und bewiesen, ist dennoch dem aufrichtigen Denken kein tödtliches Hinderniss, vielmehr ein Liebesband, worin sich Ewiges und Zeitliches umwinden gleichwie Geist und Seele, Mann und Weib in unlöslicher Ehe zu Heil und Wehe. Erstreckt sich diese Gewissheit des Unmesslichen, das dennoch als Gemessenes den Wirklichkeiten dienen soll, nicht sogar in die logarithmische Rechnung, wo bei aller Näherung zum Exacten doch nur der kleinste Theil ohne Rest aufgeht?

Mit diesen spitzfindigen Fragen denken wir nicht unseres Verfassers Lehre zu mindern, vielmehr seine Güte zu erweisen an dem, was er Fruchtbares bringt in der Ausführung einseitiger Lehre zu doppelseitiger Anwendung in Wirklichkeit. Und da möchten wir ein Kleines bescheidentlich einfügen, was der künstlerischen Vollkommenheit hülfreich, aber nicht überall mit gebührendem Gewicht herausgehoben wird. — Fragt man nämlich: Wie ist es möglich, dass bei so viel Wechselbezügen aller Töne, da selbst die einfachste Tonleiter im frischesten Naturgesang wie im bestgeschulten Kunstgesang, immerfort den rationalen Verhältnissen ein Geringes abbricht, unwillkürlich temperirt, also die Naturpotenzen nach Bedarf leugnet oder umdeutet — wie und wo ist es möglich eine Gewissheit der reinen Harmonie irgendwo zu gewinnen, sei es in Gefühl oder Gedanken?

Nirgend, meinen wir, als in der Reinheit der Octaven, die im vollstimmigen Gesang wie im vielsinnigen Orchester durchklingen müssen, wenn nicht alle Hörer, plebejisch oder artistisch oder philosophische, den Missklang empfinden sollen; — Diskrepanz, Discordanz nennens einige Neuerer, mehr vornehmer Weise. — Hier scheint unseres Verfassers rasche Erwähnung (23) »die Octaven sind selbstverständlich alle rein« — zwar selbstverständlich aber ungenügend, so lang es noch Routiniers giebt, sogenannte Praktiker (βάναυσοι), die diesen unwandelbaren Angelpunkt erschüttern. Haben sie auch als βάναυσοι keine Stimme im Rath der Meister: dennoch bedeuten sie etwas, als *misera contribuens plebs*. Wenn nämlich manche Geiger und viele Clavierstimmer die höheren Octaven gern ein wenig überspannen (überhöhen), um der späteren Abspannung gleichsam das Bett zu bereiten, dann aber gar eine Regel daraus herleiten — als könne man auch Octaven temperiren! — was jedem richtigen Musikanten wehe thut: dann sagen wir mitfühlend: Ein βάναυσος ist auch ein Mensch so zu sagen, und wollen ihm lieber gesunde Lehre mit nachdenklichen Hieben einbläuen, als ihn unbelehrt lassen über Octavenreinheit. Denn es ereignet sich zuweilen, dass die Octaven, obwohl der Punkt, wo *sensus* und *ratio* am nächsten übereintreffen, dennoch in Orchestern und Sangchören nicht rein erklingen. Hier mag man die Sänger in Schutz nehmen, weil es vielen, nicht blos Ungeschulten, zuweilen schwer wird, beim eignen Lautsingen die übrigen deutlich zu vernehmen. Hiegegen ist das einzige sichere Mittel, seiner Sache ganz sicher zu sein, also so fest in der Vorübung, dass der öffentliche Vortrag nicht mehr mühevoll, nicht fremdartig sei: je sicherer in sich, desto fester im Gesammtchor, zugleich thätig und empfangend. Ein anderer Missstand, durch angebliche Ermüdung herbeigeführt, ist nicht so erheblich, wie es scheint; denn die Chorsoprane pflegen bei dem Wechsel der Tetrachorde in der Region f^2—g^2 leicht zu detoniren, wenn die Harmonie irgend unbequem liegt; dagegen wo f^2 oder g^2 als Octave oder als Quinte zum Basse stehen, detoniren sie seltener. Ueberall ist es erste Pflicht des guten Chor-Regenten, unerbittlich auf Octavenreinheit zu halten.

(Schluss folgt.)

Musikbericht aus München.

V. Die Oper.

(Schluss.)

Schliesslich freuen wir uns, aus den allerjüngsten Tagen doch noch über eine Opern-Novität berichten zu können, freilich die einzige, welche seit Jahresfrist hier aufgeführt wurde: es ist dies die am 23. April zum ersten Male über die Bühne gegangene komische Oper »Thürmers Töchterlein« von *Joseph Rheinberger*,*) längst angekündigt und vorbereitet, aber durch zahlreiche Zwischenfälle vielleicht nicht immer unfreiwilliger Natur hinausgeschoben. Um den Standpunkt, von welchem aus wir das neue Werk beurtheilen zu müssen glauben, zu kennzeichnen, erscheint es nothwendig darauf hinzuweisen, dass

*) Siehe Nr. 19 Sp. 301 Bericht aus München. *D. Red.*

die deutsche komische Oper seit Lortzing's Werken, welche die Principien Dittersdorf's und Mozart's vertreten, in unseren Jahrzehnten kaum ein namhaftes Werk aufzuweisen hat. Dort hat also ein deutscher Componist, welcher eine neue deutsche komische Oper bringen will, seinen Anknüpfungspunkt zu suchen. Es muss daher auch jede Beurtheilung eines neuen derartigen Werkes frei sein von den Einflüssen, welche die besondere Art der französischen komischen Oper, von der deutschen so grundverschieden, in ihren ziemlich häufigen Aufführungen auszuüben vermag.

Der Text von »Thürmers Töchterlein« ist einer sehr ansprechenden Erzählung Fr. Trautmann's, welche zuerst in einem der älteren Jahrgänge der »Fliegenden Blätter« zu lesen war, entnommen und von Max Stahl, einem jungen Justizbeamten, in geschickter Gruppirung für die Bühne bearbeitet. Die Handlung spielt in München im Mai 1632 und hat zum historischen Hintergrunde die Annäherung der Schweden, wie den endlichen Einzug Gustav Adolph's; sie beginnt auf dem alten Marktplatze vor dem Rathhause, setzt sich in der Trinkstube zum Fischbrunnen und in dem Wächterstübchen des Petersthurmes fort und endet im grossen Rathhaussaale. Gertrud, des Petersthürmers hübsches Töchterlein, wird von dem Goldschmid Heinrich Wildebrandt, einem jungen Brausewind, und dem Rathsschreiber Hieronymus Wurzel gleichzeitig umworben. Der Sieg neigt sich natürlich zu Heinrich, welchem jedoch ein Wortwechsel wegen des scheinbaren Nebenbuhlers die Geliebte entfremdet. Uebermuth und Streitsucht bringen Heinrich, Ruhmredigkeit und begründete Spionenfurcht den Rathsschreiber in das Gefängniss, nachdem sie beide das Petersthurmstübchen vergeblich als Zufluchtsort betrachtet hatten, wo sich Heinrich mit Gertrud versöhnt hat. Beide werden nur durch die Fürbitte Gertrud's beim Schwedenkönige erlöst: Heinrich um sein Leben lang in die ersehnten Ketten der Ehe mit der Geliebten geschlagen zu werden, Wurzel um in dem minder erwünschten Ehejoche mit seiner ihn verfolgenden Base und Haushälterin Frau Cordula für die Spottreime zu büssen, die er gegen Gustav Adolph gedichtet hat und die er zum grossen Gaudium der schwedischen Soldateska in des Königs Gegenwart vor allem Volke um sein Leben zu retten mit Zittern und Zagen wiederholen muss. Dies mit kurzen Zügen der Inhalt, im Ganzen nach der Anordnung des Textbuches! Dasselbe trägt zwar unverkennbar einige mit wenig Strichen zu beseitigende Mängel; immerhin finden wir in demselben eine tüchtige dramatische Gestaltungskraft, welche lyrische, komische und spannend dramatische Situationen mit Geschick zu verbinden und hierdurch dem Componisten zugleich sehr dankbare Scenen zu schaffen versteht. Dem Dialoge hätten wir gegenüber den gross angelegten musikalischen Scenen entweder mehr Ausdehnung oder völlige Beseitigung und recitativische Behandlung gewünscht, wenn dadurch nicht das Werk zu sehr in die Länge gezogen wird. Im Interesse einer kürzeren Fassung würde sich auch die Zusammenziehung der fünf Acte in vier, im Interesse der unmittelbaren dramatischen Wirkung aber würden sich kleine Aenderungen der ersten beiden Actschlüsse empfehlen; dieselben würden besser mit den in denselben vorhandenen recht wirksamen Steigerungen rasch abschliessen, statt die gehobene Stimmung wieder etwas verklingen zu lassen und die Verbindung zum Nachfolgenden schon im Voraus sichern zu wollen. Gedanken und Verse sind frisch und zierlich, derb und kräftig, je nachdem es erforderlich; urwüchsige Komik findet sich an rechter Stelle sowohl in Scenen als in Worten.

Rheinberger's Musik zeichnet sich in erhöhtem Maasse durch jene Eigenschaften aus, welche wir in seiner leider vom Repertoire verschwundenen Oper »Die sieben Raben« und in seinen übrigen grösseren und kleineren Werken schätzen gelernt haben. Seine compositorische Thätigkeit fusst durchweg auf dem soliden Grundbau der Classiker; er hält fest an deren Formen und handhabt dieselben mit Meisterschaft, nicht ohne wirkliche Fortschritte auf dem dramatischen Gebiete, soweit solche unbeschadet der musikalischen Form- und Klangschönheit erreicht wurden, zu beachten. Es sind daher nicht nur vollkommen abgerundete Lieder, Arien, Duette, Chöre u. s. w. wohl unterschieden, sondern auch, wo es die immer treffend erfasste Situation mit sich brachte, breit ausgeführte Ensemblesätze mit Recitativen und Ariosen angewendet, was selbstverständlich zunächst den Finales zufiel. Ganz besonders treu und scharf gelang dem Componisten die Charakterzeichnung der Personen; die liebenswürdige Naivität und Innigkeit der Titelheldin, die hin- und herschwankende Doppelnatur des jungen, edelgesinnten aber leichtsinnigen Brausekopfes Heinrich, die bornirte Selbstgefälligkeit, dann die Todesangst des verliebten alten Wurzel, die Bösmauligkeit und Redseligkeit der heirathssüchtigen alten Cordula: sie sind mit fein ausgeführten Nüancen meisterlich festgehalten. Dass Gustav Adolph mit gehöriger Majestät auftritt, versteht sich wohl von selbst; seine Schweden sind durch einen Marsch und Chor ausgezeichnet, welcher nebst vielen anderen Nummern des Componisten Ursprünglichkeit und Frische der Erfindung, seine ganze liebenswürdige Eigenart in helles Licht setzt. Letztere Eigenschaften zeigen sich überhaupt durchweg in der Oper, so namentlich auch in dem angeheiterten Liede Heinrich's in der Zechstube und in den lyrischen Partien des Werkes, welche, wie das Duett zwischen Heinrich und Gertrud im ersten Acte, des Ersteren Lied, das Lied des alten Petersthürmers Hinneriz, das darauffolgende Terzett mit Heinrich und Gertrud, der Letzteren Cavatine und des Schwedenkönigs Ansprache an die Deputation der Frauen und Mädchen, voll der liebenswürdigsten ansprechendsten Melodik sind. Die beiden komischen Persönlichkeiten werden nicht selten mit Dittersdorf'schen Zügen durch die Musik trefflich illustrirt. Dies führt uns von selbst auf die durchaus feingefühlte, wirkungsvolle Instrumentation, welche jeder Situation eigene Reize verleiht. Schon die Ouvertüre ist voll Leben und Bewegung, wie es einer komischen Oper gebührt. Nehmen wir dies Alles zusammen, so können wir die Behauptung, ohne Widerspruch fürchten zu müssen, aufstellen: es ist in »Thürmers Töchterlein« eine neue deutsche komische Oper geschaffen worden, welche nicht nur in München, dessen Erde sie so ganz entstammt, sondern auch auswärts eine bleibende Stätte auf den deutschen Bühnen zu finden verdient.

Die erste Aufführung war sehr gelungen; die Aufnahme unbestritten glänzend, indem sie Alles mit sich brachte, was eben erste Aufführungen mit sich zu bringen pflegen: Hervorrufe des Componisten und der Darsteller. Wir legen hierauf weniger Gewicht. Bei der Wiedergabe glänzten unsere ersten Kräfte: Fränl. Stehle als Gertrud, Herr Vogl als Heinrich, Frau Diez als Cordula, Herr Kindermann als Gustav Adolph. Herr Bausewein gab den alten Hinneriz, Herr Mayer die schwierige und umfangreiche Partie des Rathsschreiber; sie thaten Alles für das Werk und leisteten Vorzügliches. Allerdings war Herr Mayer seiner Aufgabe nicht so ganz gewachsen, da es ihm bisher an genügender Beschäftigung in solchen Rollen fehlte. Die sichere Leitung und allseitige Bühnengewandtheit, welche Levi bei Vorbereitungen und Aufführung bethätigte, zeigten sich wiederum in schätzbarster Weise. Dem Werke, das uns viele Freude machte, wünschen wir allüberall verdiente Würdigung!

(Artikel VI folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** In der Abtheilung für musikalische Composition bei der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin ertheilen in diesem Sommer-Semester wie bisher die Herren Prof. Grell: Unterricht in ein- und mehrstimmiger, vorzugsweise kirchlicher Gesangs-Composition; Oberkapellmeister Taubert: Unterricht in der Instrumental-Composition und Anleitung zur dramatischen Composition; Professor Fr. Kiel: Unterricht im Contrapunkt und der Fuge, und in der Instrumental-Composition.

✱ **Leipzig.** Die »Leipziger Theater-Schule« führt vom 11. Mai d. J. an den officiellen Titel »Theater-Academie«. Aus dem gedruckten Statut entnehmen wir, dass der Zweck und die Aufgabe derselben ist, talentirte junge Leute sowohl für das Schauspiel als auch für die Oper theoretisch und praktisch soweit für die Bühne vorzubereiten, dass sie im Stande sind, Partien oder Rollen zu übernehmen und diese mit Verständniss und Selbständigkeit aufzufassen und durchzuführen. Zur Erreichung dieses Zieles dient ein Lehrplan, in den sämmtliche Unterrichtsgegenstände aufgenommen sind, welche dem Zwecke einer Theater-Academie entsprechen, und zwar hinsichtlich der technischen und praktischen Ausbildung, als auch der rein wissenschaftlichen, wie: Geschichte des Theaters, Geschichte und Theorie der Oper und der Musik im Allgemeinen, Darstellungskunst, Kostümkunde, Dramaturgie und theatralische Literatur. Zur Leitung der Geschäfte, zur Vertretung der »L. Th.-A.« in allen internen und externen Angelegenheiten derselben und zur rechtsgültigen Vollziehung von Schriftstücken wird aus dem Lehrerpersonale, und zwar zunächst auf die Dauer eines Jahres ein Director gewählt. Bei allen Wahlen und Abstimmungen hat der Director drei Stimmen. Gleichzeitig werden aus dem Lehrerpersonale und auf denselben Zeitraum zwei Abtheilungs-Vorstände, und zwar der eine für das Schauspiel, und der andere für die Oper gewählt, welche Vorstände die Prüfung zur Aufnahme neuer Academiker vorzunehmen und die Aufnahme dem Director in Vorschlag zu bringen haben. Bei allen Wahlen und Abstimmungen hat jeder Abtheilungs-Vorstand zwei Stimmen. (Jeder Lehrer hat eine Stimme.) — Als Allgemeinbestimmung für die Aufnahme eines Academikers hat Folgendes zu gelten: das frühere Leben des oder der Aufzunehmenden muss ein tadelloses und sittenreines sein; das Vorhandensein einer allgemein wissenschaftlichen und eventuell musikalischen Vorbildung soll das Verständniss der academischen Vorträge erleichtern und befördern. Der academische Cursus dauert bis auf Weiteres ein Jahr für die Schauspiel-Abtheilung und zwei Jahre für die Opern-Abtheilung. Es bleibt aber den Academikern überlassen, ihre Studien an der Academie noch auf längere Zeit auszudehnen. Sämmtliche Academiker, sowohl die der Schauspiel- als jene der Opern-Abtheilung müssen alle theoretischen Vorträge (mit Ausnahme der Geschichte der Oper und der Musik für die Opern-Abtheilung allein) hören und die Sprach-, mimischen und Declamationsübungen durchmachen, wie auch dem Unterrichte des Balletmeisters beiwohnen. Nach Vollendung der academischen Studien enthält der Academiker ein vom Director ausgestelltes und von dem betreffenden Abtheilungs-Vorstande gegengezeichnetes Abgangszeugniss, in welchem angegeben ist, wie lange Abiturient oder Abiturientin die Academie besuchte und in welchen Partien oder Rollen eine mustergültige Prüfung vorgenommen war, und schliesslich, dass Abiturient sämmtlichen theoretischen Studien und practischen Uebungen obgelegen. Director ist Herr Gotthard Hübner, Opern-Vorstand: Herr Professor Dr. Zopff, Schauspiel-Vorstand: Schauspieler Herr Leopold Teller, ausserdem sind als Lehrer thätig: Freiherr von Ledebur, Josefine Birnbaum, O. Boick und Balletmeister Reisinger.

✱ **Paris.** An der grossen Oper folgten sich als Kapellmeister (Chefs d'orchestre) 1671 Cambert, 1672 Lalouette, 1677 Colasse, 1687 Marais, 1703 Rebel, 1710 Lacoste, 1714 Mouret, 1733 Rebel und Francoeur zusammen, 1744 Niel, 1749 Chéron, 1750 La Garde, 1751 Dauvergne, 1755 Aubert, 1759 Berton, 1767 Louis Francoeur, 1776 Rey, 1810 Persuis, 1815 Kreutzer, 1824 Habeneck und Valentino zusammen, 1831 Habeneck allein, 1847 Girard, 1860 Dietsch, 1863 George Hainl, dessen Nachfolger Deldevez geworden.

✱ **Pest.** Ueber das ungarische National-Theater erhält die N. fr. Presse aus Pest folgende Mittheilungen: Sie haben bereits mehrfach von den Enquête-Berathungen Notiz genommen, welche nun schon seit Jahr und Tag über die Regelung der misslichen Verhältnisse gepflogen werden, in welche das National-Theater durch die Verwaltung junkerlicher Intendanten gerathen ist. Das erste greifbare Resultat dieser Berathungen liegt endlich vor; die Enquête hat die Verwaltungsnormen der Nationalbühne in einem Reglement festgestellt, welches im Grossen und Ganzen das bureaukratische Muster der Wiener Hoftheater-Leitung nachahmt. Nach demselben übt der Minister des Innern durch einen auf seinen Vorschlag zu ernennenden Intendanten das Oberaufsichtsrecht; die Oper und das Drama werden durch zwei Fachdirectoren geleitet, welche der Minister des Innern auf Vorschlag des Intendanten ernennt. Der Letztere besitzt kein Recht der Initiative; sein Wirkungskreis beschränkt sich auf die Repräsentation des Theaters nach Aussen; er beschliesst über das Budget des Theaters, über die Ausstattung der Stücke und über die abzuschliessenden Engagements in letzter Linie. Bezüglich des Repertoires hat er blos darüber zu wachen, dass es der Würde und dem Berufe der Nationalbühne entsprechend zusammengestellt werde. Endlich ernennt er auf Vorschlag der Directoren die Dramaturgen und die Dramenbeurtheilungs-Commission. Da hätten wir also den hemmenden Instanzenzug glücklich abgeguckt, wie er in Wien den erspriesslichen Fortschritt der Hofbühnen verschleppt; was bei Ihnen das Obersthofmeisteramt in Theatersachen gilt, hat bei uns der vielgeplagte Minister des Innern zu versehen; die Form ist neu, die Sache ist dieselbe.

✱ [Theater in Europa.] Nach einer Mittheilung in einer französischen Zeitschrift existirten im zweiten Quartale gegenwärtigen Jahres in den verschiedenen Ländern Europas 1307 Theater. Es zählte nämlich Italien bei einer Einwohnerzahl von 26½ Millionen Seelen deren 348. Ferner zählt Frankreich bei 36½ Millionen Seelen 337; das deutsche Reich bei 41 Millionen Bewohnern 191; Spanien bei 16 Millionen Einwohnern 160; die österreichisch-ungarische Monarchie bei 36 Millionen Bewohnern 152, das vereinigte Königreich von Grossbritannien und Irland bei 32 Millionen Seelen 150; das russische Reich bei 70 Millionen Unterthanen 44. Die übrigen Länderaufzählungen sind ermüdend und unwichtig. Somit besitzt Italien nicht nur absolut, sondern auch relativ die meisten Schaubühnen, indem hier eine solche schon auf je 76,150 Landesangehörige kommt. Demnächst folgen Spanien und Frankreich, also ebenfalls zwei Länder mit romanischer Bevölkerung.

✱ Auszeichnungen und Ernennungen:
Dem Universitäts-Musikdirector und Professor Dr. philos. Breidenstein zu Bonn wurde vom Könige von Preussen der Rothe Adler-Orden dritter Klasse mit der Schleife verliehen.
Der Componist A. Boieldieu in Paris ist zum Officier d'Académie ernannt worden.
Herrn Jean Becker, dem Dirigenten des Florentiner Quartetts, ist vom Grossherzog von Baden der Titel eines Grossherzoglich Badischen Musikdirectors verliehen worden.
Herr Hartmann, Cantor und Musikdirector in Meissen, wurde vom König von Sachsen mit dem Ehrenkreuze des Albrechtsordens decorirt.
Dem Musikalienhändler Herrn Karl Gurckhaus in Leipzig (Inhaber der Firma Friedrich Kistner) ist vom Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin das Verdienstkreuz in Silber des Hansordens der Wendischen Krone verliehen worden.

✱ Gestorben: Zu Paris der Musik-Kritiker Louis Vitet (geb. 18. Oct. 1802 zu Paris).

Zu Salzburg am 27. Mai im 84. Lebensjahre Johann Evander Schiler, Tonsetzer, Schüler Haydn's.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

Accademia d'incoraggiamento drammatico-musicale. Norme speciali per attori drammatici, artisti, dilettanti di canto e concertisti. In-16, pag. 8. Milano, tipogr. Alberti.
—— Norme speciali per l'ammissione di opere musicali concorrenti e non concorrenti a premio. In-16, pag. 8. Ibidem.
—— Norme speciali per l'ammissione di produzioni drammatiche concorrenti e non concorrenti a premio. In-16, pag. 8. Ibid.
C. P. — Richard Wagner und der »Specialist der Psychiatrie«. Eine Beleuchtung der Puschmann'schen Studie von *C. P.* Berlin, 1873. F. Schneider & Comp. 8⁰. 32 S. 5 Sgr.
[Der Verfasser, dessen Vorbemerkung datirt ist Bonn im Mai 1873, versucht Puschmann einige Fälschungen von Citaten aus Wagner's Werken und von Thatsachen nachzuweisen, und soll diese Broschüre »zu einer genaueren Kenntnissnahme von Wagner's prosaischen Schriften den Anstoss geben«.]
Echos (les) parisiens artistiques et littéraires. Prose, vers, musique. 1re année. Nr. 1. 16. mai 1873. In-4⁰. à 2 col. 8 p. Paris, imp. Rodière et Ce. Abonnement: Paris un an 12 fr. Un numéro 10 c.
Moniteur (le) des concerts et théâtres. 1re année. Nr. 1. 1er mai 1873. In-f. à 4 col., 4 p. Paris, imp. Hugonis. Abonn. un an 10 fr. Un numéro 20 c.

Vom 1. Juli an wird Arthur Heulhard in Paris eine neue Musikzeitung herausgeben unter dem Titel: »Chronique musicale, revue bi-menuelle de musique«.

ANZEIGER.

[132] **Neue Musikalien.**

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., 6 Sonaten für Clavier und Violine. Nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft revidirt von Friedr. Hermann.
Nr. 1. Hmoll. 25 Ngr. Nr. 2. Adur. 20 Ngr.
Beethoven, L. v., Concerte für Pianoforte und Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen.
Nr. 1. Op. 15. Cdur. Arr. von Fr. Brissler. 2 Thlr. 7½ Ngr.
—— **Trios** für Pianoforte, Viol. u. Vcell. Arr. für das Pianoforte zu 4 Händen von Friedr. Hermann. Op. 11. Bdur. 1 Thlr. 7½ Ngr.
Bertini, H., Op. 100. **25 Etudes** faciles pour le Piano. 1 Thlr.
Blumner, Sigismund, Gavotte und Bourrée f. das Pfte. 15 Ngr.
Boieldieu, A., Ouverture zu der Oper: Die weisse Dame. Neue Ausgabe. Arrangement für das Pfte. von Fr. Brissler. 15 Ngr.
Bonewitz-Volkmann, Marie, Mondlicht. Phantasie für das Pianoforte. 10 Ngr.
Chopin, F., Larghetto aus dem Concerte (Op. 21) Fmoll für das Pianoforte. Für Pianoforte solo zum Concertvortrag bearbeitet von C. Reinecke. 12½ Ngr.
Degele, E., Op. 11. **Der Fischer.** Ballade von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.
Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll.
—— Op. 12. **3 Gesänge** für Alt oder Baryton mit Begleitung des Pianoforte. 22½ Ngr.
Nr. 1. Alles stille! Nur zuweilen geht ein Flüstern.
Nr. 2. Dein Angesicht, so lieb und schön.
Nr. 3. Gedenke mein, wenn am Himmel.
Friedrichs, J. Ed., Op. 7. **Polonaise** brillante avec Introduction pour Piano à quatre mains. 25 Ngr.
Händel, G. F., Concerte für Orgel und Orchester. Für das Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet. Serie II. Nr. 7—12. Arrangement von Aug. Horn. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr.
Heintz, A., Angereihte Perlen aus Richard Wagner's Lohengrin. Für das Pianoforte zusammengefügt. 3 Hefte à 20 Ngr.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte.
Nr. 180. **Holstein, F. v.,** Waldeslust. Lass mich ganz in dich versinken, aus Op. 1. Nr. 3. 5 Ngr.
- 181. **Nicolai, W. F. G.,** Spielmann's Lied. Und legt ihr zwischen mir und sie, aus Op. 8. Nr. 1. 7½ Ngr.
—— Ausgabe für eine tiefere Stimme.
Nr. 51. **Schumann, R.,** Schöne Wiege meiner Leiden, aus Op. 24. Nr. 5. 7½ Ngr.
- 52. —— Mit Myrthen und Rosen, aus Op. 24. Nr. 9. 7½ Ngr.
- 53. **Stern, J.,** Nachtwandrer, aus Op. 10. Nr. 1. 5 Ngr.
- 54. —— Lied »Anklang«, aus Op. 10. Nr. 4. 5 Ngr.
- 55. —— Liebe. Liebe kann von Liebe nimmer lassen, aus Op. 10. Nr. 5. 5 Ngr.
- 56. **Streben, E.,** Lust'ge Vögel in dem Wald, aus Op. 8. Nr. 1. 5 Ngr.
- 57. **Taubert, W.,** Brautlied, aus Op. 82. Nr. 1. 5 Ngr.
- 58. —— In der Mitternacht, aus Op. 82. Nr. 7. 5 Ngr.
- 59. **Thalberg, S.,** Der Schiffer. 7½ Ngr.
- 60. —— Letzter Besuch. 7½ Ngr.
Lortzing, A., Ouverture zu der Oper: Der Wildschütz. Arr. für 2 Pfte. zu 8 Hdn. von Carl Burchard. 1 Thlr. 10 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 61. Ein Sommernachtstraum von Shakespeare. Vollst. Clavierausz. gr. 8. **Roth cart.** 1 Thlr. 15 Ngr.
—— Dasselbe Clavierauszug zu 4 Händen ohne Worte von Aug. Horn. 4 Thlr.
Mozart, W. A., Menuett aus der Symphonie in Esdur.
Nr. 3. **Arrangement** für das Pianoforte. 5 Ngr.
Pianoforte-Musik, Classische und moderne. Sammlung vorzüglicher Pianoforte-Werke. Originale und Arrangements zu 4 Händen. Zweiter Band. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr.
Röntgen, Jul., Op. 4. **Aus der Jugendzeit.** Kleine vierhändige Clavierstücke. Heft 1. 1 Thlr. 5 Ngr.
Scharwenka, X., Op. 10. **4 Lieder** für Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte. 22½ Ngr.
Nr. 1. Es muss ein Wunderbares sein.
- 2. *Mädchenlied.* O Blätter, dürre Blätter.
- 3. *Liebes-Hoffnung.* Ich thöricht Kind, ich liebe dich.
- 4. *Winterlied.* Mir träumt', ich ruhte wieder.
Schumann, R., Op. 15. **Kinderscenen.** Leichte Stücke für das Pianoforte. Bearbeitung für Violoncell und Pianoforte von Fried. Grützmacher. 1 Thlr.
Stiller, Karl, Op. 1. **Sonate** für das Pianoforte. 25 Ngr.
Wohlfahrt, H., Op. 86. **Kleine Leute.** Erstes Melodien-Album für junge Clavier-Anfänger, vom Leichteren zum Schwereren fortschreitend. 15 Ngr.

---

[133] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Drittes
VIOLIN-CONCERT
(in Dmoll)
von
Joh. Seb. Bach.
Für Violine und Pianoforte
bearbeitet und herausgegeben
von
Ferdinand David.
Pr. 2 Thlr.

Viertes
Violin-Concert
(in Gmoll)
von
Joh. Seb. Bach.
Für Violine und Pianoforte
bearbeitet und herausgegeben
von
Ferdinand David.
Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

---

[134] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser.
Herausgegeben von Prof. **Dr. Alfred Schöne.** 2 Bde. Mit Hauptmann's Bildniss. 8. geh. 3 Thlr. 15 Ngr. geb. 4 Thlr. 5 Ngr.
Signale 1872 Nr. 15. Wir wünschen für diese Briefe ein Interesse in der ganzen musikalischen Welt anzufachen; sie verdienen wie die **Mendelssohn**'schen Briefe und wohl mehr noch als diese, die liebevollste Aufnahme in jedem musiksinnigen häuslichen Kreise.

---

[135] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fr. Baumfelder.

Op. 70. **Evelyn.** Polka élégante pour le Piano. 12½ Ngr.
Op. 77. **Chanson d'amour** pour le Piano. 10 Ngr.
Op. 83. **Frohe Botschaft,** Mazurka pour le Piano. 10 Ngr.
Op. 114. **Im Mondenschein,** Nachtgesang für das Pianoforte. 12½ Ngr.
Op. 115. **La Gazelle,** Valse élégante pour le Piano. 12½ Ngr.
Op. 116. **Le petit Tambour.** Marche facile et brillante pour le Piano. 12½ Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 2. Juli 1873. **Nr. 27.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Das 50. niederrheinische Musikfest in Aachen, den 1., 2. und 3. Juni 1873 (Fortsetzung). — Beethoven's Musik zur »Weihe des Hauses« (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Bücher über Musik [Heinrich Bellermann: Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie] (Schluss)). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Das 50. niederrheinische Musikfest in Aachen,
den 1., 2. und 3. Juni 1873.

(Fortsetzung.)

Wir wenden uns nunmehr den einzelnen Concertabenden zu. Das Programm des ersten Tages bestand aus Beethoven's Ouvertüre Op. 124 (»Zur Weihe des Hauses«) und Händel's Messias. Durch die Wahl eines grossen Oratoriums für den ersten Tag des Musikfestes wurde ausgeglichen, was auf dem vorjährigen Düsseldorfer Feste leider verfehlt worden war, und es wurde das Princip von Neuem sanctionirt, welches seit der Begründung der niederrheinischen Musikfeste als selbstverständlich gegolten hatte, dass die Aufführung grosser, grosse Massen beanspruchender Werke den Mittelpunkt derselben bilden müsse. Unter diesen werden die Händel'schen Oratorien noch auf lange Zeit die erste Stelle einnehmen; und da Händel in seiner Grösse doch einer der verständlichsten und dem unbefangenen, gebildeten Sinne zugänglichsten aller Componisten ist, so würde jede Concession an angebliches Gefallen des Publikums in diesem Falle tadelnswerth sein. Die Wahl des Messias für das Jubelfest entsprang wohl einer gewissen Pietät gegen diese in vieler Hinsicht grösste, und gerade auf unseren Musikfesten am häufigsten gehörte, allen Sängern und Zuhörern vertraute Schöpfung des grossen Mannes. Der Messias wurde bereits im zweiten Jahre der Musikfeste, 1819, in Elberfeld aufgeführt, dann zu seinem grössten Theile 1826 in Düsseldorf, 1839, 1853 und 1866 wieder in Düsseldorf, 1847 in Köln, 1857 in Aachen, 1868 zur ersten Jubelfeier in Köln; sonach brachte das Musikfest den Messias dieses Jahr zum neunten Male. In der That ist und bleibt der Messias das Werk, welches wie kaum ein anderes für den Meister charakteristisch, für die Ausführenden dankbar und begeisternd, für die Zuhörer erhebend und eindrucksvoll ist. Es kann hier nicht der Ort sein, auf Entstehung und Inhalt des so oft gehörten und besprochenen Oratoriums noch einmal ausführlich einzugeben.*) Nach Schölcher hat Händel den Messias 1741 in London geschrieben und 1742 in Dublin zum Erstenmale zur Aufführung gebracht (nicht, wie das Vorwort nach Rochlitz sagt, 1740 in London). Eigener Ueberzeugung, sowie einer damals herrschenden Geschmacksrichtung folgend, hatte sich Händel nicht lange vorher von der Bühnencomposition ganz ab- und dem Oratorium zugewandt, in welchem bei dem Vorwalten episch-lyrischer Momente für eine reine und volle Wirkung der Musik ein breiterer Boden bereitet schien. Geistliche Stoffe erschienen seinem ernsten Sinne hier immer als die würdigsten; er äusserte selbst wohl, dass er besonders gerne Bibelstellen in Musik setze. Im Messias (als *sacred oratorio* von ihm bezeichnet) ist nun jede Erinnerung an Dramatisches völlig aufgegeben, auch das erzählende Moment in den Hintergrund gestellt, und in einer mehr ideellen Weise wird die Verheissung des Messias, hierauf die Erlösung der Menschheit durch denselben und schliesslich die Heiligung der Menschen durch Zusammenstellung von Bibelstellen, welche dieselbe andeuten und die vorwiegend den Propheten (dann auch den Psalmen, den Briefen u. s. w.) entnommen sind, dem Gemüthe nahegebracht. Diese Zusammenstellung rührt indessen nicht (wie wiederum Rochlitz irrig angiebt) von Händel selbst, sondern von seinem vielfach für ihn thätigen Freunde Charles Jennens her. Die eigentliche künstlerische Einheit aber hat demselben erst die Musik gegeben; und es wäre eine lohnende, aber weitschichtige Aufgabe zu verfolgen, mit welchem feinen tiefen Verständnisse der Meister allenthalben die Mittel seiner Kunst dem jedesmaligen Erfordernisse anpasst, wie er zu steigern, die Höhepunkte vorzubereiten, das Verschiedene zu vermitteln weiss, wie er Chor und Soli, und in letzteren wieder die Klangfarben der vier Stimmen dem Inhalte entsprechend verwendet. Es erscheint überflüssig, auf die Würde und Kraft der Motive in den grossen mehrstimmigen Sätzen, auf die Schönheit und den tiefen Ausdruck der Melodien in den Einzelgesängen, die Feinheit der Betonung (letzteres tritt allerdings im englischen Texte deutlicher hervor), die Wucht der Chöre, welche die Höhepunkte bezeichnen, und unter denen das Hallelujah, so lange es Musik giebt, in unverwüstlicher Kraft und Hoheit glänzen wird, ausführlich hinzuweisen; es muss genügen, zu erinnern, wie eine grosse, edle, über alles Gewöhnliche hoch erhobene Natur wie die Händel's hier dem erhabensten, von ihm mit dem tiefsten Herzen erfassten Stoffe seine grosse Kunst weiht und einen Bau aufführt, der nicht blos sinnliches Gefallen oder Freude an der Technik erregen will, sondern wie jedes Kunstwerk thun soll, den Zuhörer durch die Anschauung des Schönen und Wahren über sich selbst erhebt, sein Fühlen läutert, seinem Denken reichen Stoff zuführt. Diesen grossen Wirkungen gegenüber erscheint es weniger wesentlich, wenn (wie wir zugestehen) in einzelnen Partien namentlich der Sologesänge dem Zeitgeschmacke zuweilen Rechnung getragen wird, was bei dem Componisten, der in

*) Im Einzelnen vermögen wir dies nicht einmal, da uns der verehrte Chrysander leider noch immer auf den Schluss seines Werkes warten lässt.

fortwährender Anschauung dessen lehte, was Sänger und Publikum verlangen, ohnehin nicht schwer sich begreift.

Man hatte der Aufführung auch diesmal die Bearbeitung von Mozart zu Grunde gelegt, und wer wollte den feinen Takt verkennen, mit welchem der von Verehrung gegen Händel erfüllte jüngere Meister die Aufgabe löste, die scheinbar etwas leere Instrumentation seiner Zeit anzupassen? wer wollte ihn heute tadeln, wenn er zu einer Zeit, in welcher jener strenge historische Sinn nicht existirte, welcher heute die Wiedergabe der Werke, wie sie der Componist geschrieben, als Gesetz an die Spitze stellt, wenn er, sagen wir, zu einer solchen Zeit für eine bestimmte Aufführung eine nach damaligen Anschauungen immer noch zurückhaltende, für uns freilich etwas zu weit gehende Bearbeitung vornahm? Dass nun freilich diese Bearbeitung auch heutzutage den grossen Aufführungen noch immer zu Grunde gelegt wird, ist doch, wenn man aufrichtig sein will, nur eine Bequemlichkeit. Zu Händel's und Bach's Zeiten war die Orgel unerlässliche Begleiterin grosser oratorischer Werke, und demnach die Schlichtheit der Instrumentalbegleitung eine nur scheinbare, da der Organist ergänzend eintrat. Wollen sich nun unsere Organisten die freie Begleitung im Geiste des Componisten nicht zutrauen, so müssen von berufener Hand Orgelstimmen geschrieben werden, wie dies z. B. beim Aachener Musikfeste von 1864 Fr. Wüllner für den Händel'schen Belsazar gethan hatte. Eine Orgel wäre wohl überhaupt eine nicht üble Zugabe für die Jubelfeier des Musikfestes gewesen!

Auch im Einzelnen hat die Zugrundelegung der Mozart'schen Bearbeitung stellenweise ihre bedenkliche Seiten. In mehreren der grossen Chöre, wie z. B. in dem: »Denn es ist uns ein Kind geboren«, und in dem Schlusschor des ersten Theiles: »Sein Joch ist sanft«, wird gegenwärtig der Anfang meistens vom Soloquartett gesungen, worauf dann schliesslich als Steigerung der Wirkung der ganze Chor eintritt. Dies rührt nicht von Händel her, sondern steht in der Mozart'schen Bearbeitung, ohne dass selbst Mozart bestimmt dafür verantwortlich gemacht werden kann; seine Partitur ist ja verschollen, Einzelnes in der gedruckten Ausgabe ist erweislich ihm fremd. In jenem ersten Chore wird freilich der Eintritt des »Wunderbar, Herrlichkeit« u. s. w. nach vorhergegangenem Solo noch stärker; indessen ist dies nur eine äusserliche Steigerung, da Händel schon durch den Gegensatz der einzelnen Chorstimmen und des Gesammtchors, sowie durch die Steigerung der Instrumentalmasse seine Absicht mit vollkommener Deutlichkeit ausgedrückt hat. Es wäre daher zu wünschen, dass dieser, wer weiss durch wessen Willkür herbeigeführte Gebrauch nicht immer wiederkehre. Gegen die Abkürzungen des Werkes durch Weglassung einzelner Nummern (auch dazu giebt schon Mozart's Bearbeitung das Zeichen) können wir kaum Etwas einwenden, da die grosse Länge des Werkes, bei dem im Ganzen einheitlichen Stile, diese verzeihlich, zum Theil nothwendig macht. Eine Nummer, die wir sehr ungern vermisst haben, ist das charakteristische Duett von Alt und Tenor im dritten Theile: »O Tod, wo ist dein Stachel«, ohne welches auch das kurze Recitativ der Altstimme doch gar zu unmotivirt und abgebrochen erscheint, wenn auch in den Worten der Zusammenhang der Idee gewahrt ist.

Die Aufführung des Messias selbst war unabhängig von den genannten Umständen eine recht gelungene, des Jubelfestes ganz würdige. Der Chor war in den Einsätzen präcis, in der Ausführung sicher und geübt, lebhaft und kräftig; die Wirkung der berühmten Leidenschöre, des Chores »Hoch thut euch auf«, und vor allen des »Hallelujah« war eine die Zuhörer unmittelbar ergreifende und überzeugende. In einzelnen hätten vielleicht zuweilen die Tempi ein wenig gemässigter sein dürfen. Die Orchesterbegleitung war recht exact, nur ging die Solotrompete in der grossen Bassarie am Schlusse etwas ihre eigenen Wege. Die Solisten waren ersichtlich bestrebt, dem grossen Gedanken der Composition nach Kräften gerecht zu werden. Die besten und ausgebildetsten Stimmmittel unter ihnen bewährte an dem Abende unstreitig Frau Maria Wilt, die Sopranistin. Ihre Stimme, ein heller, leicht ansprechender, ungemein weicher und wohllautender Sopran von bedeutendem Umfange (sie hatte an den folgenden Tagen bis zum hohen *d* zu singen), ist durch sorgfältige Schule trefflich ausgebildet; man merkt nicht die geringste Unebenheit bei den Uebergängen, der Ansatz ist leicht und sicher, die Aussprache tadellos, und Coloratur und Triller gelingen ihr mit unfehlbarer Sicherheit. Auch bewährte sie überall einen gebildeten Geschmack, und eine richtige gemüthvolle Auffassung dessen was sie darzustellen hatte. Freilich wird die Gewohnheit, den Beifall des Theaterpublikums zu erlangen und zu erstreben, eine dramatische Sängerin auch in anderen Gattungen und anderer Umgebung nie ganz verlassen; es wird für sie die Aufgabe um so schwerer, die Person immer von der Sache zu trennen und sich mit völligem Vergessen der ersteren nur der letzteren hinzugeben. Auch Frau Wilt konnte dies nicht immer, wenn sie z. B. die Betonung eines Wortes über das Erforderniss des Zusammenhangs hinaus hervorhob (z. B. das »getödtet« in dem Recitativ »er ist dahin«) oder äusserliche Effecte auch da anbrachte, wohin sie nicht gehörten, wie z. B. den Triller am Schlusse der Arie »Er weidet seine Heerde«. Ueber diese letztere Arie wäre überhaupt noch mehr zu bemerken. Dieselbe war bei der diesmaligen Aufführung zwischen Tenor und Sopran getheilt; es entspricht dies einigermaassen einer alten englischen Ueberlieferung, nach welcher zwei Sopranstimmen dieselbe singen (ein weiterer Missbrauch war später die Theilung zwischen Sopran und Alt, wobei der erste Theil nach *F* transponirt wurde); von Händel selbst aber rührt, wie ziemlich sichere Nachrichten schliessen lassen, keine dieser Anordnungen her, und dass der einheitliche Eindruck dieses an Milde der Stimmung und melodischer Anmuth unübertroffenen Stückes durch eine solche Trennung gegen die Intention des Componisten unterbrochen wird, davon konnte man sich gerade diesmal überzeugen, als nach dem ruhig getragenen, dem Geiste im Ganzen wohl entsprechenden Vortrage des Tenoristen Frau Wilt in bewegterem Tempo und belebterer Auffassung das Uebrige sang. Sehr befriedigte die Künstlerin dagegen durch die übrigen Hauptnummern, das Recitativ »Es waren Hirten«, die Arie »Erwach'« und namentlich die immer von Neuem rührende, eindringliche Arie »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt«.

Die Altpartien sang Frau Gomperz-Bettelheim; dieselbe bewährte in ihrem Vortrage jene bei Gelegenheit eines früheren Festes schon gerühmten Vorzüge, den einer tiefen und wahren Auffassung, einer von dem Gegenstande ganz erfüllten Empfindung; von einem Herausfordern des Beifalls, einem Beimischen eines fremden Elementes zu dem ernsten Gehalte war hier keine Spur; der ganze Eindruck, den die Sängerin schon in ihrem Auftreten machte, ohne jedes äussere Gepränge nur der Sache hingegeben, war ein durchaus wohlthuender. Dass auch ihr zur Ausführung ihrer Aufgabe eine durchgebildete Technik zur Seite steht, bedarf für Jeden, der sie gehört hat, kaum einer besonderen Versicherung; ihre Stimme ist umfassend (sie beherrscht einen Tonumfang vom kleinen *g* bis zum zweimal gestrichenen *b*) und in der tiefen eigentlichen Altregion von grosser Kraft, ihr Ansatz rein, ihre Aussprache richtig, die Technik zu voller Sicherheit darüber gebildet. Leider aber liess sie uns namentlich in den langsam getragenen Sätzen nur selten zum Genusse der reinen Schönheit des Klanges kommen, welche doch auch für die Wirkung der Melodie und des Inhaltes unerlässliche Vorbedingung ist. Ob es an der Art, wie sie den Ton bildet, oder an einem

Streben liegt, dem bereits hervorgebrachten Tone durch ein gewaltsames Pressen noch einen besonderen Grad von Ausdruck zu geben, ob sie vielleicht auf die natürliche Fülle des Stimmmittels nicht mehr völlig vertraute, vermögen wir nicht zu entscheiden; genug dass neben dem Tone fortwährend eine tremolirende Bewegung mitklang, die als Erzeugniss einer besonderen Anstrengung des Organs erschien und nicht anders wie als Manier aufgefasst werden konnte. In bewegteren Partien, sowie in höherer Lage fiel dies weg, und wir hatten in diesen Fällen den vollen Eindruck der guten Schule und des edlen Geschmackes der Sängerin; um so mehr müssen wir wünschen, dass sich jene unglückliche Manier nicht bei derselben festsetze.

Der Tenorist Herr Max Hubert, der zum ersten Male einem so zahlreichen Musikfestauditorium gegenüber stand, hatte in Folge dessen mit einiger Befangenheit zu kämpfen, und auch seine ganze Entwickelung hat ihn noch nicht zu der für solche Partien erforderlichen Freiheit und Sicherheit der Auffassung geführt; seine Stimmmittel sind volltönend und ausgiebig, der Tonansatz rein, die Aussprache nicht immer vom Einflusse des Dialectes frei, und er versteht es noch nicht das Darzustellende als einheitliches Ganzes nachzuempfinden und wiederzugeben. Hoffentlich wird ihn bei fernerer sorgfältiger Ausbildung diese Gebundenheit einigermaassen verlassen und er sich seinen Genossen allmälig ebenbürtig an die Seite stellen. Einzelne seiner Arien, so das Arioso »Schau hin«, trug er mit Geschmack und richtigem Ausdrucke vor; wie denn überhaupt eine zurückhaltende Weise des Vortrags dem Charakter des Oratoriums immer mehr entsprechend erscheint, wie das Gegentheil.

Die beste künstlerische Gesammtbildung unter den Solisten bewährte unstreitig Herr Hill, dessen Gesang von unseren Musikfesten seit einer Reihe von Jahren unzertrennlich ist. Ueber seinen vollen, runden und biegsamen Ton, seine ausdrucksvolle Declamation, seine sichere Technik und die geistige Durchdringung des Gegenstandes ist schon oft mit gebührender Anerkennung gesprochen worden; und gerade im Messias ist die Basspartie der Art, dass sie alle diese Tugenden des tüchtigen Künstlers reichlich beschäftigt. Jeder seiner Vorträge: die ängstlich-unruhige Bass-Arie »Wer mag den Tag seiner Ankunft« u. s. w., die geheimnissvoll treibende »Das Volk, das im Dunkeln« u. s. w., die zornentbrannte, gegen die Heiden gerichtete »Warum entbrennen« u. s. w., jedes war ein Meisterstück der Charakteristik. In der letzteren haben wir auch die, bei der Bassstimme doppelt anerkennenswerthe Sicherheit der Coloratur zu rühmen; nur glaubten wir hier und anderswo eine kleine Abschwächung des Klanges nach der Tiefe zu wahrzunehmen, und sprachen für uns den Wunsch aus, dass es Hill gelingen möge, trotz einer überaus bewegten Bühnen- und Concertthätigkeit seine Stimmmittel ungeschwächt und in voller Tonfülle zu bewahren.

Dem »Messias« ging die Ouvertüre Op. 124 von Beethoven vorher, zur »Weihe des Hauses«, d. h. zur Einweihung des neuen Josephstädter Theaters (3. Octbr. 1822) geschrieben und der Musik zu den »Ruinen von Athen« vorgesetzt. Es ist eine echte Festouvertüre, ausserdem von Beethoven absichtlich »im Händel'schen Style« geschrieben. Die breite, feierliche Eingangsmelodie, dann die allmälige mit feinen Zügen ausgeführte Einleitung zu dem festlichen Treiben, endlich dieses selbst, gleichsam angedeutet in einer grossartigen, mit Freiheit behandelten Doppelfuge, in welcher der Componist mit erstaunlicher Genialität das einfache Hauptthema uns in immer neuer Beleuchtung zeigt und uns bei strengster Form ununterbrochen zu fesseln weiss — dies Alles macht diese Ouvertüre mehr wie irgend eine andere zur Einleitung zu einer festlichen Veranlassung geeignet. Die Ausführung war unter der Leitung von Julius Rietz eine schwungvolle und technisch durchaus tadellose.

Nach der Ouvertüre feierte Emil Rittershaus aus Barmen in einem hübschen und gehaltvollen poetischen Grusse die »Frau Musika« in ihrer verschiedenen Bedeutung für unser Menschenleben und sprach allen Denen, welche um das Zustandekommen dieser grossen Feste sich Verdienste erworben, Lebenden und Hingeschiedenen, den gebührenden Dank aus.

(Fortsetzung folgt.)

Beethoven's Musik zur „Weihe des Hauses".

Die Weihe des Hauses.

Gelegenheitsstück in einem Aufzuge von Meisl.

(Fortsetzung.)

Fünfte Scene.

Vorige. Das Lustspiel (Arm in Arm) mit der Satire, mit der Posse und mit der Parodie (die halb einen ernsthaften, halb komischen Charakter darstellt). *)

Seht Thaliens Erstgebornen,
Fröhlich jauchzend steht er hier.
Ihre Liebe wird ihn spornen;
Streben wird er für und für,
Ihre Liebe zu erheitern,
Ihre Herzen zu erweitern.
Jeder Gram soll da entweichen,
Wo er seinen Zepter hebt.
Stirnen furchen, Haare bleichen
Soll kein Gram, da wo er lebt.

Satire.

Diese Geissel in der Hand
Will ich, die Satire, schwingen, —
Nicht verwunden, bessern nur,
Mit der Thorheit will ich ringen.
Mein Gebiet ist jede Flur,
Auf der irgend Menschen wohnen;
Sachen wohl, doch nie Personen,
Geisselt meine Laune nur.

Parodie.

Auch die ernsten Gestalten
Wandle ich zu Frohsinn um.
Lasst mich arglos immer walten,
Ich entweih' kein Heiligthum.
Scherzen will ich, verletzen nie,
Eure Sklavin Parodie.

Sechste Scene.

Das Melodram und der Gesang.

Apollo.

Melpomenens Hochgestalten
Wohnen zwar in Herrlichkeit
Dort, wo diese Kunst der Alten
Ihr den schönsten Tempel weiht.
Polyhymniens Gesänge
Wiegen, wie mit Zauberei'n,
In dem Dome süsser Klänge
Aller Hörer Herzen ein.
Doch das weiche Herz zu rühren
Durch der Wahrheit ernsten Schein,

*) Die folgenden Worte werden wohl vom »Lustspiel« gesprochen und mag solche Ueberschrift beim Druck vergessen sein.

Ist auch dir vergönnt. — Drum führen
Sie sich schwesterlich hier ein.
Von den Alpen tönen Lieder,
Aus der Hütte tönt der Sang.
Diese schallen hier auch wieder;
Ohne Anspruch sei ihr Klang.
In des Busches grünen Grüften
Klagt die Nachtigall und flieht.
Doch in Gottes freien Lüften
Singt die Lerche auch ihr Lied.
Lass Gesang und Tanz sich einen,
Ernst paar' mit Frohsinn sich —
Und dein Tempel soll erscheinen.
Folge und erkenne mich!

(Akkord.)

Siebente Scene.

(Ein prächtiger Tempel mit 4 Altären, in deren Fussgestell zu lesen ist: Lustspiel — Tanz — Melodram — Gesang, — mit Thaliens, Melpomenens, Terpsichorens und Polyhymniens Bildnissen geschmückt.)

Priester und Jungfrauen treten ein.

Priester. *)
Schmückt die Altäre!

Jungfrauen.
— — — *Sie sind geschmückt.*

Priester.
Pflücket Rosen!

Jungfrauen.
— — — *Sie sind gepflückt.*

Priester.
Harrt der Kommenden!

Jungfrauen.
— — — *Wir sind bereit.*

Alle.
Wir sind bereit.

Oberpriester. **)
Es wandelt schon das Volk im Feierkleide
Und füllt die Strassen und frohlockt.
Auch mich, den Greis, in dessen Eingeweide
Nun lange schon das träge Blut gestockt,
Auch mich hat heut die seltne hohe Freude
Dem nie verlass'nen Sorgenstuhl entlockt;
Und in dem schönen, frohen Augenblicke
Griff ich noch einmal nach bestaubter Krücke.
Und sieh! Wie mich der Kindheit Träume wiegen,
Erkenn' ich kaum die alte Vaterstadt;
Palläste sind mit Pracht emporgestiegen,
Wo einst der Knabe öden Sand betrat.
Das Gute musste sich zum Schönen fügen,
Es keimte überall die reiche Saat;
Sie schoss empor in tausend üppigen Halmen,
Sie steht beschattet von den Friedenspalmen.

Recitativ. ***)
Mit reger Freude, die nie erkaltet,
Wird uns die Zukunft offenbar;
Denn wo mit hohem Ernst die Muse sittlich waltet,
Da opfert auch der Weise gern auf ihrem Altar.
Was, mit dem Schicksal kämpfend, grosse Seelen litten,
Das hat Melpomene uns warnend aufgestellt,
Indess Thalia, wachend über die Sitten,
Zu ernsten Lehren muntern Spott gesellt.
Wohlthätig wirkt der Musen geistig Spiel;
Der Sterblichen Verehrung ist ihr Ziel.

Chor.
Wir tragen empfängliche Herzen im Busen,
Wir geben uns willig der Täuschung hin.
Drum weilet gern, ihr holden Musen,
Bei einem Volke mit offenem Sinn.

Oberpriester.
Will unser Genius noch einen Wunsch gewähren,
Durch eines Volkes fromme Bitten bewegt,
O, so erhebt sich zwischen diesen Altären
Sich noch ein dritter, der sein Bildniss trägt.
Der Schutzgeist dieses Reiches zeige,
Uns schirmend, sich — mit seiner Huld!

Apollo.
O Vater Zeus! gewähre ihre Bitte!

(Donnerschlag. In der Mitte steigt auf einem Prachtaltare Oesterreichs Genius empor, kennbar an den Farben und an der Aufschrift des Altars — Oesterreichs Schutzgeist, sich stützend auf das Wappenschild von — — —. Dieses ist von grünen Lorbeerzweigen umwunden. Zu seinen Füssen ruht ein schlummernder Löwe, auf dem ein Adler seine Fittige ausbreitet. Der ganze Tempel wird plötzlich transparent. Opferflammen entzünden sich.)

Chor.
Er ist's! wir sind erhört!

Apollo.
Beschirmt von der mächtigen Aegide,
Die wir vor uns mit süsser Liebe schaun,
Komm in das tiefbewegte Herz der Friede!
Ihm und der Gönner Huld kannst du vertraun.
Das Gute zu erringen, niemals müde,
Musst du mit Kraft an der Vollendung bau'n,
Und Schwächen, die sich in dem Baue finden,
Mit festem Sinn, mit Starkmuth überwinden.
Ihr alle aber, die ihr hier im Stillen
Den Weihaltar der Künste treu umsteht,
Vernehmt durch mich der Götter festen Willen
Und den Beschluss, der hier an euch ergeht:
Sie wollen eure Wünsche all' erfüllen,
Erhören euer inneres Gebet,
Den Ruhm des Vaterlandes euch erhalten;
Die Künste werden dann wohl nie veralten.

Chor. *)
Heil unserm Kaiser! Heil! Heil!
Vernimm uns, o Gott!
Dankend schwören wir auf's Neue
Alte österreichische Treue
Bis in den Tod!

(Grosses Tableau.)

*) Der Text zum folgenden Chor ist bis auf zwei Zeilen, welche Meisl übersehen haben mag, dem Kotzebue'schen nachgeschrieben. In Beethoven's Composition, unter der Opuszahl 114 gedruckt, ist der Text weiter ausgeführt.

**) Die folgenden 16 Zeilen finden sich, wenige Wörter ausgenommen, gleichlautend bei Kotzebue. Selbstverständlich trat dazu auch das in den »Ruinen von Athen« (Partitur S. 59) unter der Ueberschrift »Musik hinter der Scene« vorkommende begleitende Instrumentalstück.

***) Von hier an bis zu den Worten »Er ist's! wir sind erhört« ist der Text, einige Zeilen ausgenommen, welche verändert sind, gleichlautend bei Kotzebue. Das dazu gehörende Musikstück war also das in den »Ruinen von Athen« (Part. S. 82 bis 104) unter Nr. 7 vorkommende Recitativ mit Arie und Chören.

*) Die folgenden Schlusszeilen sind denen Kotzebue's nachgebildet. Die dazu tretende Musik war also der Schlusschor aus Beethoven's »Ruinen von Athen«.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bücher über Musik.

Heinrich Bellermann: Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie. Mit 2 lithographirten Tafeln. Berlin, J. Springer 1873. VIII und 93 S. 8⁰.

(Schluss.)

In der Lehre von den übrigen Intervallen thut es wohl, die Minderseptime wieder in die richtige Stelle gerückt zu sehen § 47 S. 30, nämlich dass sie sei: chromatische Alteration der Dominantseptime (*g—f, gis—f*), wie sie das wachsende Bedürfniss häufiger Leittöne genugsam erklärt, nicht aber wie sie bei einzelnen neueren Theoreten gedeutet worden, als castrirter Nonen-Accord (vgl. Marx Allg. M.-L. Ed. III S. 216. Comp. L. I, VII, 1, 4) — folgenschwere Ableitung aus dem sogenannten Terzenbau, der rationalistischen Staubfädenzählung, womit seit Rameau bis auf Weber-Marx so viel gesündigt ist wider Idee und Geschichte! — Die Minderterz (*fis-g-as*) jedoch als zusammenklingende — harmonische — auch nur möglich zu achten, will uns nicht recht ein: das einzige Beispiel S. 50 unten scheint uns wo nicht unmöglich, doch nur für Liszt und Wagner brauchbar, die solch geilen Schabernack bisweilen verüben, um was Neues zu sagen; ihre melodische Verwendung wie in Fel. Anerio (a. O.) und Mozart im Don Juan (Leporello) ‖ *g g g* | *as g fis* | *g* ‖ — ist an rechter Stelle von sonderbar nervösem Reiz. — Völlig einstimmen müssen wir in die Betrachtung der altgriechischen Enharmonie S. 73, 74, dass nämlich die Wunder dieser Erfindung uns unzugänglich sind, und die philologischen Enthusiasten, wie R. Westphal u. A. uns eines Besseren nicht überzeugen. — Wohlthätig war uns auch die mehrmalige Erwähnung und Anerkennung der drei von hyperkritischen Philologen minder geachteten Gaudentius, Nicomachus, Euclides (in Meibom's Sammlung); denn wenn wir auch ihre Zeit, Person und Textüberlieferung noch nicht überall beglaubt festgestellt besitzen, so sind dennoch Gaudentius' plastisch klare Scalonbilder, Nicomachus' mystische doch scharfsinnige Speculationen, Euklides' feine Berechnungen höchst willkommene Ergänzungen in die Lücken von Aristoxenus und Aristides Quintilian. — Nicht zu übersehen ist ferner, dass hier auf Aristoxenus gleichschwebende Temperatur, die er selbst den Pythagoreern gegenüber an einem greiflichen Beispiel darstellt (S. 71, nach Aristox. Meib. S. 55, 116, vgl. Aristid. Q. 235), ausdrücklich hingewiesen wird: denn wie klar und verständlich Aristox. auch a. O. spricht, dennoch hört man noch neuerdings zweifeln an der antiken Kenntniss der Temperatur. Dass sie solche besassen, ist aus dem Aristox. Beispiel gewiss: dass sie von da aus nicht weiter gingen, nicht den kühnen Schritt wagten zum mehrstimmigen Contrapunkt, ist uns an sich unbegreiflich: es kann auch nicht begriffen werden ohne tiefere historische Vergleichung der alten und neuen Welt.

Ueber einige Schwierigkeiten der Lehre z. B. die unmerkliche doch fühlbare Wirkung der Sangtemperatur (47), und über Chladni's Täuschungen des Gehörs (60) möchte vielleicht das erwünschte Lehrer-Lehrbuch, dessen wir harren, dereinst Auskunft geben. Wunderlich ist's, dass auch ein mässig gebildeter Hörer solches Ineinander Gleiten kämpfender Harmonien, wie hier im Beispiel S. 29 und in Mozart's Ave verum S. 53 — wohl merkt, ja auffällig findet und doch Versöhnung des Zwiespältigen fühlt, im Menschengesang eher als im Instrumentale, z. B. wenn Beethoven Clav.-Son. C-dur Op. 2 Hauptsatz T. 30, 36 und später mehrmals die Minderseptime verwendet, welche auf dem Clavier der grossen Sexte gleich sieht: hier fühlt man die schmerzliche Enge des Intervalls, obgleich der Unterschied der Minderseptime und gr. Sexte kleiner ist als ein Komma.

Eine exacte Temperatur vollkommen in Wirklichkeit zu führen ist eben so unmöglich wie Evidentes sinnlich sichtbar machen — daher die gründliche Berechnung S. 61 vgl. 69 nur dem Gedanken, nicht dem Stimmhammer angehört. Wir können nur sagen: Quo altius scrutor, eo profundius submergor. Aehnliche Unmesslichkeiten, wie hier die allseitig schillernde Strahlenbrechung der ewig ringenden Natur- und Temperaturtöne ereignen sich auch in anderen Bezirken der geistbeweglichen Menschenwerke, Poesie (Metrik, Rhythmik), Rhetorik, Psychologie u. s. w.

Weil hier nicht alles Didaktische zu erschöpfen ist, gebe ich beispielsweise eine Erzählung, wie es einem Leser dieser Schrift in seiner Jugend erging mit den Grundlagen der Tonlehre, einem gewöhnlichen Menschenkind ohne bedenkliche Gelehrsamkeit oder Genialität. Dem war beschieden wie manchem anderen, die Grundlagen der Tonkunst kindlich brockenweis aufzulesen. Aus einem flüchtigen Anklang im Geigenstrich — namentlich der tieferen Geigen Viola, Gamba, Violoncello — danach in der aushallenden Claviersaite, erhub sich ihm die erste Ahnung des Urphänomen, des Dreiklanges der Naturtöne, was ihm alsbald einleuchtete als consonantia perfecta, una et indivisibilis: begreiflich nicht selbsterfunden aber nachempfunden, doch unwanksam feststehend als alles Wohlklangs Quelle und Ziel. Von aussenher hinzu gebracht ward dann die Tonleiter, scala diatonica, aller menschlichen Tonbildnerei Anfang, Mittel und Werkzeug: die erschien ihm bei wachsendem Bewusstsein als Wandeln der Stimme innerhalb jener Urgestalt, als Auf- und Abstreben im Octavenbereich: menschlich, nicht natürlich, aber wie der Mensch in Natur gebunden. — Im weiteren Aushören der mancherlei Geigen- und Claviertöne, zwischen schillernden und gedämpften Dreiklängen, ward dem sinnlichen Gehör allmälig kund, wie mancherlei Stellung Ein Ton in mancherlei Verbindung gewann. Deutlich trat dieses zuerst hervor in der Erkenntniss, dass die C-Terz E tiefer erklang als die A-Quinte E. Welches war das richtige? Sollten beide richtig sein, wie das hermaphroditische Clavier aussagte? Unmöglich! Da kam der Clavierstimmer und machte seine Künste, ein Mittleres heraus zu bringen, das beiden Dreiklängen diente; das erklang dem Jungen unrein in sich selber, brauchbar zur Noth. Und als der listige Kunstmensch des erstaunten Knaben Frage aus den Augen las und feierlich dazu sprach: Mein Sohn, solches heisst man Temperatur! — da prägte sich das Wort ein, als Zauberwort, das viel zu denken gab.

Solchen und ähnlichen Gang haben manche Jünger der wunderbaren Kunst, die mehr Unausdenkliches besitzt als alle übrigen, wohl auch im Stillen durchgemacht. Mir däucht, es sei der richtige, mindestens nächste Weg zum sichern Fundament für alle Zeit, und somit diejenige Lehre wohl bestellt, die ihn zum grundlegenden Anfang machte, statt des falschen nur scheinbar bequemeren Ausganges von der Literalfigur der Scala sammt Halbtönen und chromatischen Namen-Reihen. Auf demselben natürlichen Wege wie die Muttersprache vom Munde der Mutter in des Kindes Herz einfliesst, würde auch im Tongebiet die Empfängniss des Ohres und die Selbstthätigkeit des Geistes sich in liebreicher Wechselwirkung bezeugen. Auf jener Bahn fliesst der goldne Strom lebendiger Tonwelt aus und ein, Sinn und Seele zu befruchten; die andere Bahn führt ohne besonders günstigen Naturtrieb oder spätere schmerzlich eingeprägte Lehre gar häufig zum Unglauben an die Kunst, zur Verödung des Gemüthes, das endlich alle Kunst zum Amusement erniedert und den Goldschaum der Jugend abthut, wenn die Tage kommen, da man was Guts in Frieden essen will.

Will man gar, wie einmal vorgeschlagen ward, den Anfang noch weiter zurück stellen, und das Rein-Elementare als absolut

Gewisses voraus geben, so erscheint auch dieses nicht zu philosophisch für die Kinderlehre. Das Absolutgewisse ist der *Unisonus* = Gleichklang, Einklang, ähnlich dem mathematischen Anfangssatz $a = a$. Eben so wie diese scheinbar inhaltsleere Tautologie doch der exactesten aller Wissenschaften unentbehrlich, sogar praktisch verwendbar ist: so ist der *Unisonus* dieses $a = a$ ‖ richtig $a = a_1$ ‖ — eigentlich *Consonantia anteprima, primissima*, Συμφωνία πρατίστη, vor der Σ. πρώτη Διαπασῶν. — Dieser Satz $a = a_1$ kann sehr gut zur Mitübung, öfter zur Prüfung und Erweckung des schlafenden Tonsinns beitragen. Wo zwei Geigen bei einander sind, deren eine gestrichen wird — (auf leerer Saite) — da wird die andere gleich gestimmt antworten im Mitklang, ungleich gestimmt stumm bleiben. Wo von zwei Kindern eines den Ton angiebt, das andere nachsingen soll, da wird auch das ungeübte Ohr wahrnehmen, ob beide Töne gleich sind oder ungleich: noch schlagender ist der Versuch, wo drei zusammen stehen, die abwechselnd hören, singen und urtheilen. Wir erwähnen dieses ausdrücklich, weil so manchmal Klage geführt wird über tonarme, ja tonlose Schüler, von denen doch ein gut Theil erwachen, den Sinn erschliessen würde, wenn man erstlich die Probe des *Unisonus* machte, danach die Octave, drittens aber nicht die Scale, sondern den Dreiklang vorführte in gleichzeitigen Versuchen mit Sang und Spiel. Und aus eigener Erfahrung bezeugen wir, dass schwächer begabte sogenannt Unmusikalische weit eher den Urdreiklang richtig nachsingen als die Tonleiter, welche selbst geübten Sängern an den *Notae sensibiles* — *Semitonium* sammt Nachbarn — zuweilen schwierig wird.

Weil nun aber das Urphänomen von jeher vorhanden, auch vorchristlichen Völkern wenigstens dunkel vorschwebte, wie denn bereits gewisse Andeutungen von consonirender Terz bei Archytas 400, Eratosthenes 280, Didymus 38 v. C. gefunden werden — dennoch aber dasselbe nicht früher als im christlichen Mittelalter als grundlegendes Axiom für gültig erkannt ist: so hat die spätere Wissenschaft sich bemüht, eben diese Gültigkeit zu beweisen, obgleich manche Theoreten auch ohne das dessen Beweiskraft fest hielten gleichwie die Wahrheit, die ihrer selbst und ihres Gegentheils Zeugniss sei.*) — Von den akustischen und physiologischen Beweisen ist hier nicht ausführlich zu reden, nur einzelne Punkte wären noch zu erwägen, um des Verfassers übrigens so einleuchtendes System zu vervollständigen.

Es ist bekannt, dass in der Urgestalt des Dreiklangs, welche sich aufbaut in der Reihe

10	20	30	40	50	60	Schwingungen (Bewegung)
1	2	3	4	5	6	
C	*c*	*g*	*c′*	*e′*	*g′*	
1	$1/2$	$1/3$	$1/4$	$1/5$	$1/6$	Saitenlänge (Körp.)
60	30	20	15	12	10	

der gebrochene Klang den Grundton 3mal, die Quinte 2mal, die Terz 1mal vernehmlich macht in abnehmender Tonstärke nach der Grösse der Theile. Man sagt, dieses seien die echten Naturklänge, die in sich selbst Anfang und Ende haben, mithin ein Gleichniss friedlicher Erfüllung geben, und dieses bezeuge sich in der Einfachheit der Verhältnisse; diese einfacheren Verhältnisse seien Ursach der Fasslichkeit, Grund der Consonanz; was drüber hinaus gehe, bewege sich in schwierigeren Verhältnissen, daher sei mit der 6 — oder $1/6$ oder $5/6$ die Grenze der Consonanz gegeben (S. 21, 70). Nun ist dies zwar im § 27 und § 15 anschaulich gemacht an der aus Dreiklängen gebildeten Scala, und die thörichte Skepsis des relativen Denkers A. B. Marx mit Fug und Recht zurückgewiesen: weil aber im weiteren Ausklang allerdings die Septime (S. 22) und ausserdem andere verschwebende Töne, Doppelbrüche (wie $\frac{\frac{4}{5}}{5}$ *C e′ gis*³) zuweilen vernehmlich werden: so müsste jenes Muss der unverrückbaren Grenze etwas stärker eingeimpft werden zur Strafe derjenigen, die vor lauter relativen Gedanken nicht zum absoluten Begriff der Consonanz gelangen. Dass sich aus dem blossen Wohlklang die Zulässigkeit eines Intervalles nicht beweisen lässt (23), ist wohl richtig, weil alles Evidente übersinnlich ist; desto wichtiger würde eben hier sein, den nächstfolgenden Satz vom »geregelten harmonischen Zusammenhange« mit jenem früheren enger zu verketten, welcher die Bildung der Tonleiter darstellt als in sich geschlungene Periode dreier Dreiklänge, die vollkommen gleichmässig harmonisches Verhältniss zu einander haben, nämlich dreimal 2 : 3 (vergl. S. 23—21—20—17) in rationaler Progression, was ausser diesen dreien innerhalb Einer Tonart unmöglich wäre.

Nähme man noch hinzu die Erklärung der intermittirenden Tonwellen als Quelle der Dissonanz (Helmholtz Tonempfindungen S. 277) nebst der modernen Lehre von den Combinations-Tönen: so hätte man ein rundbildliches System der arithmetischen, physikalischen, physiologischen Erscheinungen, aus denen die musikalische Urgestalt sich bilde, als Herz im Leibe des Ton-Gebildes, gleichwie die Sonne im Sternenkreis.

Dies Alles zwar mehr für Denker und Gelehrte; für Volkslehrer und Schüler würde freilich genügen die einfache Grundrechnung an klingender Saite anschaulich, d. h. hörbar und sichtbar zu machen, woraus dann der Verstand sich entwickele von *Unisonus* Dreiklang Tonleiter und Mehrstimmigkeit.

Die grundlegende Methode wird in Wissenschaft und Kinderlehre immer verschieden sein, die obere und untere Lehre in Eins bilden, kann niemals gelingen. Wohl aber ist es namentlich für Lehrerschulen in Seminar und Universität möglich, Tiefsinn und Volksthümlichkeit zu verbinden; wir haben treffliche Beispiele aus neuester Zeit, weniger freilich auf dem psychologisch menschlichen als auf plastisch natürlichem Gebiete, wo die Meister der Lehre nicht verschmähen die Muttersprache ihrer Jugend zu reden, so dass sie dem geistsuchenden Jünger einleuchtet, z. B. in Anatomie, Chemie, Physik — dagegen ein gut Theil Grammatisten noch an den apeptischen Borborygmen alexandrinischer Dialektik laborirt, wenn sie dem Schüler die natürlich schönen Sprachgebilde darstellen oder gar die unbekannte Grösse des rhetorischen (reinen und temperirten!) Stils eintrichtern sollen. — Weder hier noch sonst würden wir der Schule eine einzige starre Methode*) als Exercir-Reglement wünschen; der eigentliche Lehrgang *intra parietes* wird immer etwas Localfarbe des Lehrers annehmen; genug wenn nur Leben vorhanden ist in Wahrheit und Liebe. — Weil wir unsern Verfasser nach Ansicht seines contrapunktischen Lehrbuchs nun hier besonders berufen glauben, so würden wir ein Schul-Lehrbuch über die reine Gesanglehre aus seiner Hand besonders willkommen heissen: ein solches nämlich, das nicht mit *forte, piano*, Schwellung, Triller, Virtuosität und Dynamik und anderen Schauspielereien die Jugend principiell verdürbe, sondern wie hier im Buche geschieht, die Reinheit der Harmonie als A und O predigte. — Es ist nicht Allen bewusst, aber unbefangenen Menschen überall fühlbar, dass reiner Gesang belebend wirkt,

*) Verum index sui et falsi vgl. 1 Ep. Joh. 4, 6 bildlich ausgelegt in dem Epigramm

Desine cur nemo videat sine numine numen
Mirari: Solem quis sine Sole videt?

*) Wie denn z. B. ein Befehl von oben herab, das Lautiren statt des Buchstabirens allgemein zu machen, unvernünftig erscheint; kaum Russen und Türken würden in solchem Drathnetz besser dressirt als heute.

durchschlägt, die Seele füllt mit wahrhaftigen Tongebilden, während die welschen Manieren, welche nur dynamitisch experimentiren ohne Tonreinheit, das Gegentheil der Kunst erwirken, das Kunsturtheil verwirren, die Liebe zur Kunst vernichten, weil sie vergessen: *Mens sana in corpore sano;* daher denn mässig begabte Stimmen reinsingend besser klingen und seelhafter wirken als glänzende Stimm-Mittel mit pariser Schule und römischer *verve* ohne Reinheit. Und dasselbe gilt für einstimmigen Gesang wie für Chorgesang, im vocalen und instrumentalen Gebiete gleichermaassen. *E. Krüger.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Aachen.** [Saisonbericht.] Im Anschluss an den in Nr. 18 d. Ztg. schon mitgetheilten Bericht über die drei Kammermusik-Soiréen, welche im März und April Herr Musikdirector Breunung hier veranstaltete, gestatten Sie mir, auch über die übrigen musikalischen Vorkommnisse in verflossener Saison Einiges mitzutheilen. Das Musikleben, wie es hier durch unseren ganz vortrefflichen Musikdirector auf eine rühmenswerthe Höhe gebracht wurde, verdient auch eine über Aachens Stadtmauern hinausgehende Würdigung. In vergangener Saison wurden sechs Abonnement-Concerte im grossen Kurhaussaale unter Leitung unseres städtischen Musikdirectors Herrn Ferd. Breunung veranstaltet. Die Schöpfung von *Haydn* eröffnete im ersten Concerte am 24. Octbr. die Saison in glücklicher Weise. Die Chöre wurden mit der dem hiesigen Chore so eigenen Frische und Lebendigkeit gesungen und machten ihre bei solcher Ausführung nie verfehlende begeisternde Wirkung auf die Zuhörer. Auch die drei Solisten (Gabriel und Eva: Frau Otto-Alvsleben; Uriel: Herr Ruff; Raphael und Adam: Herr Bletzacher) waren vortrefflich; besonders gut disponirt waren aber Frau Otto-Alvsleben aus Dresden und Herr Ruff aus Mainz. — Das zweite Concert am 21. Nov. brachte von Orchesterwerken die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 von *Beethoven* und eine Symphonie in Es-dur von *Ferd. Breunung* (a. Introduction, Allegro; b. Andante sostenuto; c. Scherzo; d. Finale). Dieselbe wurde vor zwei Jahren von Breunung in einem eigenen Concerte zum ersten Male aufgeführt und gefiel damals den Ausführenden und dem Publikum so gut, dass sie auf Anregung des Comités jetzt bereits hier zum zweiten Mal gespielt wurde und machte sie auch jetzt wieder eine sehr schöne Wirkung. Das »Schicksalslied« für Chor und Orchester von *Brahms* kam an diesem Abend hier zum ersten Mal zur Ausführung, fand jedoch bei Ausführenden wie Zuhörenden wenig Anklang. Als Solistin war an diesem Abend Fräul. Emma Brandes aus Schwerin hier, die besonders durch den Vortrag der Solostücke (Presto in Fis-moll von *Mendelssohn*, Nocturne von *Chopin* und Traumeswirren von *Schumann*) und auch der Romanze aus dem E moll-Concert von *Chopin* sehr entzückte; der erste Satz des genannten Concertes und auch theilweise der letzte bedurfte jedoch, um zu richtiger Geltung zu gelangen, noch mehr Kraft und Leidenschaftlichkeit. — Das dritte Concert am 19. Decbr. brachte ebenfalls ein Werk, das in kurzer Zeit zum zweiten Male hier aufgeführt wurde: »Der Rose Pilgerfahrt« von *Schumann*. Zum ersten Male im Juni des vorigen Jahres hier aufgeführt, machte es gleich damals eine so schöne Wirkung, dass der Wunsch nach baldiger Wiederholung ein ganz allgemeiner war. Man sollte glauben, dass das Werk sich nicht zu einer Ausführung vor einem grösseren Publikum eignete. Die kleinen Formen, das Kindlich-Naive und die ganze Zartheit des Werkes lassen fürchten, dass dieses Rosenleben mit seinem zarten Duft vor ein grösseres Publikum gebracht, sofort zusammenwelken würde wie eine tropische Pflanze, die aus dem schützenden Treibhause in eine kalte Temperatur gebracht wird. Aber, wir müssen gestehen, zu unserer Ueberraschung machte es eine ganz bezaubernde Wirkung. Manches, wie z. B. die Grabscene im ersten Theil war geradezu ganz ergreifend. Der Chor sang das ganze Werk mit grosser Pietät; die Rose sang Frl. Thekla Friedländer aus Leipzig in einer sehr verständig-sympathischen Weise, den Tenor Herr Franz Diener aus Köln, die übrigen Soli hatten hiesige Dilettanten übernommen. Eröffnet wurde das Concert mit einer sehr schönen Wiedergabe der Medea-Ouvertüre von *Cherubini*, und der zweite Theil brachte die Ddur-Symphonie von *Beethoven*, die ganz vortrefflich gespielt wurde. (Schluss folgt.)

* **Berlin.** Eine ernste Feier versammelte Freunde und Verehrer des früh verstorbenen Clavier-Virtuosen Carl Tausig am 25. Juni am Grabe desselben: es galt der Enthüllung des auf demselben errichteten Grabmals. Die Berliner Symphonie-Kapelle, unter Leitung des Herrn v. Brenner, stimmte den Trauermarsch aus *Beethoven's* »Eroica« an. Unter den Klängen der Musik fiel die Hülle von dem Stein, einem roh behauenen Granitkegel, in dessen oberem Theil das vom Professor Gustav Bläser modellirte Marmor-Reliefbild des jugendlichen Meisters eingelassen ist. Unterhalb des Marmorbildes befindet sich folgende von Richard Wagner für das Grab des Freundes gedichtete Inschrift:

Reif sein zum Sterben,
Des Lebens zögernd spriessende Frucht
Früh reif sie erwerben
In Lenzes jäh erblühender Flucht,
War es Dein Loos, war es Dein Wagen —
Wir müssen Dein Loos, wie Dein Wagen beklagen.

Der Ausführung des Trauermarsches liess die Kapelle das »Ave verum« von *Mozart* folgen und beendete die ernste Feier mit einem Choral. Das Grab selbst war durch Freundeshände mit reichem Blumenschmuck versehen. — Die Inschrift könnte zu einigen Bemerkungen veranlassen, die aber hier nicht am Orte wären.

* Aus **Leipzig** wird der N. fr. Presse geschrieben: Samstag den 14. Juni ist hier in erster Instanz ein Process von grosser Tragweite für alle deutschen Bühnenleiter entschieden worden. Die Genossenschaft deutscher Dichter und Componisten hat bekanntlich gegen den Director des Leipziger Stadttheaters, Friedrich Haase, einen Process angestrengt, nach welchem derselbe sämmtliche Honorare und Tantièmen für die in der Bibliothek befindlichen Stücke und Opern, welche er von seinem Vorgänger übernahm und welche dieser von den Autoren erworben, noch einmal bezahlen sollte. Dieser Process ist nun nicht nur in erster Instanz zu Ungunsten des Verklagten entschieden, sondern Herr Haase ist verurtheilt worden, alle Einnahmen, die er mit den Schauspielen von Birch-Pfeiffer, Benedix, Mosenthal etc. erzielte, zum Theil ganz, zum Theil zur Hälfte, sämmtliche Einnahmen der Opern von Lortzing, Meyerbeer, Richard Wagner etc. aber, selbst jene, welche unter Mitwirkung reichbezahlter Gäste, wie Niemann, Walter, Lucca etc. gemacht worden sind, ohne Rücksicht auf die darauf verwendeten Kosten, ganz und ungetheilt an die Genossenschaftskasse abzuführen. Welch eine grosse Summe dies beträgt und welch ein Schlag es für den grössten Theil der deutschen Theater-Directoren sein würde, wenn dies Urtheil in den übrigen Instanzen bestätigt wird, kann man sich leicht vorstellen. Dieser Process wird dann noch einen zweiten nach sich ziehen, welchen Friedrich Haase gegen den Magistrat der Stadt Leipzig anzustrengen genöthigt wäre, da ihm von dieser Behörde die Bedingung gestellt wurde, die Theater-Bibliothek von seinem Vorgänger für eine Summe anzukaufen, welche den Werth derselben als einfache Sammlung alter Bücher und Musikalien weit übersteigt. Da nun die Genossenschaft deutscher Schriftsteller und Componisten in gleicher Weise auch gegen die übrigen Theaterleiter vorzugehen gedenkt, welche ohne jedesmalige directe Erlaubniss derselben Stücke und Opern aufgeführt haben, so dürfte ein wahrer Rattenkönig von Processen in Aussicht stehen, und der Austrag manches derselben, wenn die zweite Instanz, wie erwähnt, das obige Urtheil bestätigt, mit dem Ruin des Verurtheilten gleichbedeutend sein. — In dem am 14. Juni publicirten Erkenntniss des königlichen Handelsgerichts zu Leipzig wird der Director Haase gemäss §§ 54 und 55 des Reichsgesetzes vom 11. Juni 1870, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Compositionen und dramatischen Werken, unbedingt verurtheilt, mehreren Autoren (Dr. Roderich Benedix, Wilhelmine verehel. v. Hillern als Rechtsnachfolgerin von Charlotte Birch-Pfeiffer, Karl von Holtei, Wolfgang Müller von Königswinter, Albert Lortzing's Erben und Carl Voltz als Rechtsnachfolger von Rich. Wagner) die volle Bruttoeinnahme von jeder Aufführung ohne Kostenabzug, und was die nicht den ganzen Abend ausfüllenden Werke betrifft, einen entsprechenden Theil der Bruttoeinnahme als Entschädigung (eine Summe von 30,000 Thlrn.) zu zahlen. Im übrigen ist Herr Director Haase auch noch verurtheilt die durch seine Streitenkündigung der Stadtgemeinde Leipzig und Herrn Director Laube in Wien erwachsenen Kosten, soweit sie restitutionsfähig, zu erstatten.

* Zu **Weimar** wurde am 29. Mai *F. Liszt's* Oratorium »Christus« zum erstenmal aufgeführt. Solisten waren Frau von Milde, Fräulein Dotter, die Herren Borchers und v. Milde.

* Auszeichnungen und Ernennungen: Die auswärtigen Künstler, welche in der Festvorstellung am 17. Juni 1873 in Darmstadt mitgewirkt haben, sind von dem Grossherzoge mit Auszeichnungen bedacht worden. Herr Betz, Opernsänger aus Berlin erhielt das Ritterkreuz 1. Klasse des Verdienstordens Philipps des Grossmüthigen; Herr Franz Nachbaur aus München erhielt dieselbe Auszeichnung; Frau Mathilde Mallinger erhielt die goldene Verdienstmedaille für Wissenschaft und Kunst.

* Gestorben: Am 13. Juni zu Genua Angelo Mariani, wo er seit 1852 als Stadtmusikdirector lebte, der erste Orchester-Director des modernen Italiens, Ehrenbürger von Bologna.

Zu Petersburg vor Kurzem der Organist an der dortigen Katharinenkirche, Friedrich Karl Beez (geb. 5. Mai 1822 in Gross-Erich bei Schwarzburg-Sondershausen).

ANZEIGER.

[136] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels.
Leichtere Stücke

aus Werken berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts zum Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig für Violine und Pianoforte bearbeitet von **Ferdinand David.**

	Thlr.	Ngr.
1. **Leclair,** 1. Allegretto. 2. Giga. 3. Adagio. 4. Corrente. 5. Gavotta	1	5
2. —— 1. Allemanda. 2. Aria. 3. Giga. 4. Musette. 5. Gavotta	1	10
3. —— 1. Allegro. 2. Sarabanda. 3. Allegro. 4. Scherzo. 5. Gavotta. 6. Giga	1	12½
4. **Aubert** (père), 1. Aria. 2. Presto. 3. Gavotta. 4. Giga. 5. Presto	1	5
5. **Leclair,** 1. Largo. 2. Gavotta. 3. Largo. 4. Aria. 5. Giga	1	—
6. —— 1. Sarabanda. 2. Giga. 3. Allegro. 4. Sarabanda. 5. Allegro	1	7½
7. **Corelli,** 3 Suiten. Nr. 1. Preludio, Corrente, Sarabanda, Giga; Nr. 2. Preludio, Allemanda, Sarabanda, Giga; Nr. 3. Preludio, Allegretto, Adagio, Gavotta	1	7½
8. **Leclair,** 1. Aria. 2. Allegro. 3. Prestissimo. 4. Adagio. 5. Gavotta	1	—
9. —— 1. Aria. 2. Allegro. 3. Giga. 4. Andante. 5. Aria	1	—
10. **Corelli,** 2 Suiten. Nr. 1. Preludio, Allemanda, Sarabanda, Gavotta, Giga; Nr. 2. Preludio, Allegro, Adagio, Vivace, Gavotta	1	—

[137] Soeben erschien in meinem Verlage:

Bilder in Tönen.

Dreissig

kleine characteristische Stücke

für

Pianoforte zu vier Händen

(die Prime im Umfange von fünf Tönen)

mit besonderer Rücksicht auf Rhythmik

componirt

von

JOSEF LÖW.
Op. 191.

Drei Hefte à 1 Thlr.

Complet 2½ Thlr.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[138] Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

v. Wasielewski, J. W., Die Violine und ihre Meister. X, 427 S. 8°. broch. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Der Verfasser, selbst ein namhafter Künstler, als Musikhistoriker durch seine Schumannbiographie rühmlich bekannt, giebt auf Grund der allgemeinen musikalischen Entwickelung eine nach Epochen gegliederte Geschichte des Violinspiels, in feinsinnigen kritischen Biographien der hervorragendsten (ca. 400) Künstler dieses Instrumentes. Vorausgeschickt ist eine Geschichte des Violinbaues.

[139]

Neue Musikalien.

Im Verlage von ***Rob. Forberg*** in Leipzig erschienen soeben und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. v., Op. 53. Sonate pour Piano. Interprétée, doigtée, facilitée et accompagnée de remarques explicatives concernant l'exécution, à l'usage des établissements Impériaux d'éducations en Russie par **Adolphe Henselt**	1	20
Franz, Oskar, Op. 1. Adagio für Waldhorn oder Violoncello mit Begleitung des Pianoforte	—	17½
Händel, G. F., Concert für Orgel mit Orchester (G moll) für Orgel allein (Solo), auch Pedalflügel zum Concertgebrauch bearbeitet von Rob. Schaab	—	25
Kuhlau, F., Op. 20. Drei Sonatinen für Pfte., zu vier Händen bearbeitet zu instructivem Gebrauch mit Fingersatz versehen von Rob. Schaab. Nr. 1. C dur. 20 Ngr. Nr. 2. G dur. 25 Ngr. Nr. 3. F dur. 25 Ngr.		
Lachner, Franz, Op. 62. Introduction und Fuge für Orgel oder Pianoforte zu vier Händen	—	12½
—— Op. 163. Der 26. Psalm für eine Bassstimme mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte oder Orgel. Partitur mit unterlegtem Clavier-Auszug	—	20
—— —— Orchesterstimmen	—	12½
Peter, H. F., Op. 1. Le Chant du Rossignol. Fantaisie pour Piano et Violon	—	12½
Rheinberger, Josef, Op. 68. Sechs Tonstücke in fugirter Form für Pianoforte. Zweite Folge. Nr. 1. C dur 12½ Ngr. Nr. 2. As dur. Nach »Vedrai carino« von Mozart. 12½ Ngr. Nr. 3. F moll 12½ Ngr. Nr. 4. E dur 12½ Ngr. - 5. H moll 12½ - - 6. D dur 15 -		
Schaab, Robert, Geistliches und Weltliches. Ausgewählte Stücke für Harmonium oder Physharmonika.		
Heft 5. Geistliches	—	20
- 6. Weltliches	—	20
Voss, Charles, Op. 294. Souvenir d'Autrefois. Fantaisie-Episode pour Piano. Deuxième Edition	—	20

[140] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Reinecke, J. P. R., Für Schule und Haus.

Sammlung ein-, zwei- und mehrstimmiger Lieder aus neuer und neuester Zeit. Zweite Aufl. 8°. geh. 5 Ngr.

[141] In meinem Verlage erschienen soeben:

WALZER

für

Clavier zu vier Händen

componirt

von

H. Schulz-Beuthen.
Op. 3.

Pr. 1 Thaler.

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 9. Juli 1873. **Nr. 28.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Das 50. niederrheinische Musikfest in Aachen, den 1., 2. und 3. Juni 1873 (Fortsetzung). — Beethoven's Musik zur »Weihe des Hauses« (Schluss). — Odysseus. Scenen aus der Odyssee, von Max Bruch (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen. — Anzeiger.

Das 50. niederrheinische Musikfest in Aachen, den 1., 2. und 3. Juni 1873.

(Fortsetzung.)

Das Programm des zweiten Concertes, welches ganz von Jul. Rietz geleitet wurde, enthielt das Credo aus der Hmoll-Messe von S. Bach, die Cantate Davidde penitente von Mozart, und die neunte Symphonie von Beethoven. Da unser kritischer Rückblick zuerst dem Programme selbst gilt, so gestatte man uns hierüber eine kurze Bemerkung. Mit Recht ist verschiedentlich in Berichten und so auch in dem Vorworte unseres Festes darauf hingewiesen, wie gerade in den letzten Jahrzehenden die Kenntniss und das Verständniss Bach's durch die grossen und kleinen Ausgaben, die Bachvereine, die Aufführungen u. s. w. in höchst erfreulichem Grade zugenommen habe, so dass auch die Programme der Musikfeste gegenwärtig fast jährlich ein Werk des Meisters enthalten. Keines seiner Werke zeigt die Macht seiner Polyphonie und die Tiefe seiner Auffassung der biblischen und kirchlichen Texte in höherem Grade, als die grosse Hmoll-Messe, aus welcher das *Credo* 1858, das *Sanctus* 1862 auf dem Kölner Musikfeste zur Aufführung kam. Jeder der beiden Sätze bildet ein Ganzes für sich, das *Credo* sogar ein sehr umfangreiches, und sie lassen sich recht wohl abgesondert darstellen. Nun ist aber die Frage, ob nicht gerade die Musikfeste damit vorangehen müssten, die Messe, die wenn auch allmäig entstanden, doch vom Meister schliesslich als eine Einheit hingestellt wurde, vollständig aufzuführen. Da nun sogar an einzelnen Orten unseres Rheinlandes (Barmen, Köln) in jüngster Zeit die ganze Messe zur Aufführung gelangt ist, so durften gegen die Wahl eines Theiles für das Jubel-Musikfest vielleicht Bedenken obwalten. Diese erschienen uns noch verstärkt durch die Betrachtung, dass bei der ausgesprochenen Tendeuz, von dem Schaffen der grössten Meister uns eine Anschauung zu gewähren, auf den polyphonen Stil des vorigen Jahrhunderts, nachdem schon ein Händel'sches Oratorium gewählt worden, unstreitig ein zu starkes Gewicht fiel, vor welchem die spätere Entwickelung entschieden zurücktreten musste. Unserer Meinung nach hätte es jener Tendenz mehr entsprochen, wenn wir am zweiten Tage, neben Mozart und Beethoven, noch ein entsprechendes Vocalwerk von Mendelssohn oder Schumann auf dem Programme gesehen hätten. Bach konnte dabei immerhin etwa durch ein Instrumentalstück, oder eine kürzere Cantate, vertreten bleiben.

Wenn wir diese unsere theoretischen Bedenken über die Gesammtanordnung nicht zurückhalten zu sollen glaubten, so brauchen wir kaum hinzuzufügen, dass wir persönlich im höchsten Grade erfreut waren, das wunderbare Bach'sche *Credo* noch einmal hören zu können. Dasselbe ist in der That an Tiefsinnigkeit der Erfassung und Reichthum der Erfindung und Gestaltung für Bach's Schaffen ganz besonders charakteristisch. Wie in den übrigen Theilen der Messe, so verfolgt er namentlich im *Credo* ganz seinen eigenen, in der Natur seiner Kunst begründeten Weg. Das *Credo* ist nicht ein zusammenhängender Satz, sondern zerfällt in neun ganz selbständige, wenn auch natürlich durch die Verwandtschaft der Tonarten mit einander verbundene Stücke. Dem ersten derselben ist die kirchliche Choralmelodie zu Grunde gelegt, welche fünfstimmig mit kunstvoller Figurirung in den Instrumenten durchgeführt wird; in dem zweiten (*patrem omnipotentem*) erhält das Glaubensbekenntniss einen noch festeren, bestimmteren Ausdruck. Die dann folgenden, auf die Person Christi bezüglichen Worte sind einem Duett für zwei Frauenstimmen zugetheilt, ein Stück voll zarten Ausdruckes und bei aller Strenge der Form von grossem melodischem Reize. In tief ernstem Ausdrucke ist das *incarnatus est*, welches die fünf Stimmen nacheinander bringen, gehalten; nur am Schlusse (*et homo factus est*) wird der Charakter ein wenig weicher und bewegter. Von der höchsten Wirkung ist das *Crucifixus*; der Hörer, der von den tief schmerzlichen Rufen der zuerst einzeln wechselseitig hervortretenden und hierauf vereinigten Stimmen ergriffen ist, ahnt gar nicht die grosse Kunst, mit welcher diese Wirkung bei einem unglaublich einfachen Bau hervorgebracht ist, da das Stück aus lauter viertaktigen Perioden mit völlig gleichem Bass besteht. Es folgt das energische, freudig erhobene *Et resurrexit*; dann die Worte über den Glauben an den heiligen Geist und die Kirche in einem längeren, kunstvoll gearbeiteten Basssolo, welches freilich die Spuren des Zeitcharakters nicht ganz hat abstreifen können. Nun erhebt sich der Meister wieder in dem *confiteor* (in welchem ebenfalls eine kirchliche Ritualmelodie auftritt) und steigt bei den Worten »*et expecto*« geradezu über sich selbst empor; der Gang der mehrstimmigen Bewegung hält plötzlich inne, fremdartige Harmonien, die sich langsam entwickeln, führen uns in eine Region ahnungsvollen Hoffens, aus welcher dann in einem unbeschreiblich schönen Aufschwunge die erneute Aeusserung fester Zuversicht emporsteigt. Diese in sich so mannigfaltigen, wunderbar kunstvollen Chöre wurden mit erfreulicher Präcision gesungen, und die Frische, mit welcher man auch die grössten Schwierigkeiten überwand, das Verständniss der Sache, welches sich darin aussprach, gereichte den Sängern und ihrem Dirigenten zur höchsten Ehre.

Der Eindruck war bei allen, welchen überhaupt Bach'sche Kunst nicht völlig verschlossen ist, ersichtlich ein grosser, und wir wollen hoffen, dass die empfangene Anregung eine nachhaltige sein möge. Das Duett sangen die beiden Damen Wilt und Gomperz correct und ausdrucksvoll nur die letztere an einer Stelle etwas unsicher; das Basssolo Herr Hill mit richtiger, zuweilen etwas scharf pointirter Declamation.

Die Mozart'sche Cantate »*Davidde penitente*« dem grösseren Publikum vorzuführen, scheint ein Vorrecht der Aachener zu sein, welche dieselbe nun schon zum vierten Male bringen (die früheren Aufführungen geschahen 1825, 1840 und 1854, ausserdem 1836 in Düsseldorf). Dieselben haben sich dadurch ein unleugbares Verdienst erworben, da dieses durch seine herrlichen Chöre hervorragende Werk leider viel zu wenig bekannt ist. Hieran mag theils der geringe Werth des Textes, theils die Ungleichheit des musikalischen Stiles die Schuld tragen. In ersterer Hinsicht erregt namentlich der Titel Erwartungen, die nicht befriedigt werden; von dem büssenden David ist ausser der Ueberschrift keine Rede mehr, und man erhält nur eine Reihe von Gesängen, welche Klage, Lobgesang, Vertrauen, Bitte um Hülfe und Erbarmen, Hoffnung und Zuversicht aussprechen, ohne eigentliche innere Einheit, und wer dieselben äussert, braucht weder David zu heissen, noch ein Büssender zu sein; der Text könnte jeden beliebigen anderen Titel an der Spitze tragen. Der andere Grund vielfacher Vernachlässigung dieses Werkes liegt wohl, wie gesagt, in jener Ungleichheit des Stiles, welche in seiner historischen Entstehung begründet ist. Die Cantate ist bekanntlich eine Gelegenheitscomposition (für ein Concert für den Pensionsfond, 1785), zu welcher Mozart *Kyrie* und *Gloria* einer zwei Jahre vorher unter dem Einflusse seiner Händelstudien componirten Messe verwendete. Unterschieden sich schon in dieser Messe die Sologesänge durch bravourmässige Behandlung von den polyphon gehaltenen, mit grosser Kunst ausgearbeiteten Chören, so wurde durch Hinzufügung zweier grosser Arien für Tenor und Sopran dieser Charakter der Ungleichheit noch vermehrt.*) Unserer Ansicht nach aber ist der Geist und die Individualität Mozart's eine so ausgeprägte, dass dieselbe auch den scheinbar verschiedensten Stoffen und Behandlungsweisen für das Gefühl des Zuhörers eine Einheit giebt, und wenn auch jene Umstände der Entstehung des Werkes auf das ästhetische Urtheil über dasselbe ohne Zweifel einwirken müssen, so sollten sie doch die Aufführung nicht verhindern, damit die überaus schönen Chöre, die Jahn zum Theil den besten Nummern des Requiems an die Seite stellt (unter ihnen vor allem der achtstimmige Chor »Verschon', o Herr«, dem *qui tollis* der Messe entsprechend), nicht in solcher Verborgenheit bleiben. Darum also glauben wir, dass das Aachener Comité durch die öftere Vorführung dieses Werkes anderen Städten ein höchst nachahmungswerthes Beispiel giebt. Die Chöre waren trefflich einstudirt und wurden exact und lebendig ausgeführt. Die beiden Sängerinnen Frau Wilt und Frau Gomperz entwickelten ihre glänzendsten Seiten in diesem Werke; erstere sang die grosse Arie »Bei der Stürme brausendem Schmettern« mit ebensoviel Kunstfertigkeit wie richtiger Empfindung und konnte ihre erstaunliche Gesangskunst, namentlich die vollkommene Reinheit der Coloratur, hier an einem glänzenden Beispiele bewähren. Dasselbe kann von Frau Gomperz bezüglich der Arie »Freudig zum Herrn erhoben« (ursprünglich das *laudamus te* der Messe) gesagt werden;**) alle guten Seiten ihrer Kunst, die schöne Aussprache, die reine Intonation und namentlich die tiefe und wahre Auffassung kamen hier zur Geltung, während bei der meistens höheren Lage und der grösseren Lebendigkeit der Motive und Figuren auch die Stimme ihre ursprüngliche Fülle und Frische besser bewahrte. Der Tenorist Herr Hubert that in seiner Arie sowohl wie in seinem Antheile an den Ensemblestücken technisch durchaus seine Schuldigkeit und verfehlte auch im Einzelnen den Ausdruck nicht; der Mangel einer einheitlichen Auffassung blieb auch hier noch etwas fühlbar.

*) Vgl. über alles dieses O. Jahn Mozart II, S. 83 der 2. Aufl.

**) Diese Arie fehlt in dem uns vorliegenden Simrock'schen Clavierauszuge des *Davidde penitente*.

Die neunte Symphonie von Beethoven, welche den Schluss des Concertes bildete, ist so sehr gleichsam das Eigenthum der Musikfeste geworden, und den Ausführenden und Zuhörern derselben so vertraut, dass man wohl mit Recht annahm, dass sie auf dem Jubelfeste nicht fehlen durfte, und andererseits eine gelungene, vollkommene Aufführung derselben unter Jul. Rietz sicherer Leitung zu erwarten war. Bekanntlich wurde die neunte Symphonie schon 1825 auf dem niederrheinischen Musikfeste zu Aachen nach handschriftlichen Stimmen aufgeführt*) und erlebte seitdem vor dem diesjährigen Feste noch 10 Aufführungen, so dass die Jubelaufführung die zwölfte war. Da ist es leicht erklärlich, wenn die Kenntniss dieses grossen, so ganz mit dem innersten Herzen und Empfinden seines Meisters verwachsenen Werkes bei uns in weiten Kreisen verbreitet ist. Der Verfasser des Vorwortes hatte auch diesmal dem besseren Verständnisse erfolgreich vorgearbeitet durch den Abdruck der schönen und treffenden Worte, welche dem Textbuche des Düsseldorfer Festes von 1856 in gleicher Absicht vorangestellt waren; nur beging er das Missverständniss, dieselben dem verstorbenen L. Bischoff zuzuschreiben, zu welchem Missverständnisse ihn abgesehen von dem Umstande, dass Bischoff allerdings meistens mit dieser Arbeit betraut war, die gleichfalls irrige Angabe des Verfassers der »Blätter der Erinnerung« (S. 49) verleitet hat. Die trefflichen Worte rühren vielmehr von Otto Jahn her, wie seiner Zeit in engerem Kreise wohlbekannt war, gegenwärtig aber für Jedermann aus Jahn's gesammelten Aufsätzen (S. 224) zu ersehen ist; und wer dies einmal weiss, wird in jedem Worte Jahn's Ausdrucksweise und seine Art musikalischer Auffassung wiedererkennen. Dies zur Klarstellung jenes Irrthums. Die Aufführung der den Darstellenden durch und durch vertrauten Symphonie war eine ganz vortreffliche; die Künstler hatten ihre beste Kraft und Begeisterung für dieselbe aufgespart; Alles kam exact und sicher zur Erscheinung, die Nüancen waren richtig vertheilt, die Wirkung des Ganzen eine vollständige; einzelne Instrumente, wie z. B. das Horn im *Adagio* (Herr Cordes aus Detmold) leisteten wieder Vorzügliches. Die rasche Temponahme des zweiten Satzes möchte in der grossen Ausdehnung desselben ihre Entschuldigung finden. Chor und Soloquartett standen im letzten Satze ebenfalls durchaus auf der Höhe ihrer Aufgabe und waren von dem Gehalte desselben völlig durchdrungen; die Cadenz gelang aufs präciseste. So war auch der zweite Tag aufs erfreulichste verlaufen, die künstlerische Leistung im Allgemeinen der des ersten ebenbürtig, in manchem Einzelnen bedeutender.

*) Nach einem uns vorliegenden Textbuche jener Aufführung lauteten die Einleitungsworte zu der Hymne damals nicht so wie jetzt, sondern: »Freunde, nicht doch diese Töne: Freude-Hymnen lasst erschallen, Freud' im Herzen wiederhallen!«

(Schluss folgt.)

Beethoven's Musik zur „Weihe des Hauses“.

(Schluss.)

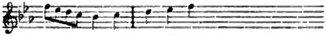
Die zur »Weihe des Hauses« gehörenden Stücke waren also, mit Uebergehung der eingangs erwähnten fraglichen Nummer, der Reihe nach folgende:

Ouverture in C-dur Op. 124;
Erster Chor aus den »Ruinen von Athen«, mit verändertem Text;
Duett aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 32);
Chor: »Wo sich die Pulse«, ungedruckt;
Marsch mit Chor Op. 114;
Musik hinter der Scene aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 59);
Recitativ, Chor und Arie mit Chor aus den »Ruinen von Athen« (Part. S. 82 bis 104);
Schlusschor aus den »Ruinen von Athen«.

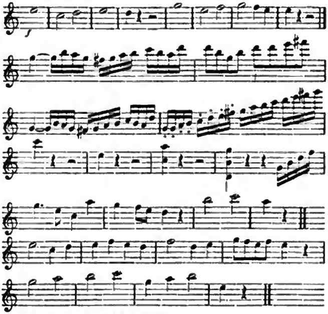
Wir können diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne noch Einiges zur Geschichte der Ouvertüre vorzubringen. Schindler erzählt (II, 7), Beethoven habe im September 1822, als der neue Chor (»Wo sich die Pulse«) vollendet und nun eine Ouvertüre zur »Weihe des Hauses« zu schreiben war, bei einem Spaziergange im Helenenthale bei Baden zwei Motive zu einer Ouvertüre notirt, von denen das eine im freien, das andere, ein Fugen-Motiv, im strengen und zwar im Händel'schen Stil auszuführen sei; auf Beethoven's Frage habe er (Schindler) den Wunsch geäussert, das letztere Motiv ausgeführt zu sehen, und Beethoven habe auch dieses Motiv der Ouvertüre zu Grunde gelegt. Diese Erzählung ist glaubhaft.

Das erste Stück von der Musik zur »Weihe des Hauses«, welches Beethoven in Angriff nahm, war der Chor: »Wo sich die Pulse«. Zwischen den Skizzen zu diesem Chor erscheinen zwei Ansätze zu einer Ouvertüre, welche beide Beethoven verworfen hat und von denen einer so anfängt:

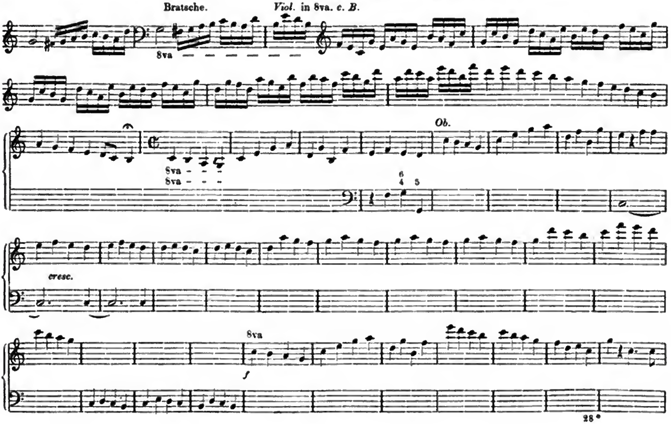
Overtura. *Allegro.*

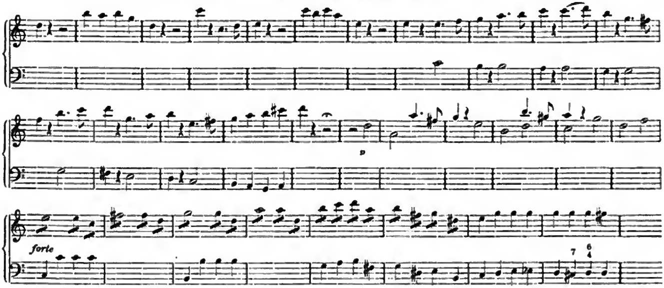


ferner Andeutungen verschiedener Art, welche auf eine Beschäftigung mit dem Text zur »Weihe des Hauses« schliessen lassen. Später und jedenfalls nach Beendigung des Chores kommen Arbeiten zu einer Ouvertüre in C-dur. Zwischen einer Anzahl von unzusammenhängenden Stellen, zu denen folgende nur auf den Einleitungssatz der Ouvertüre zu beziehenden Entwürfe gehören:

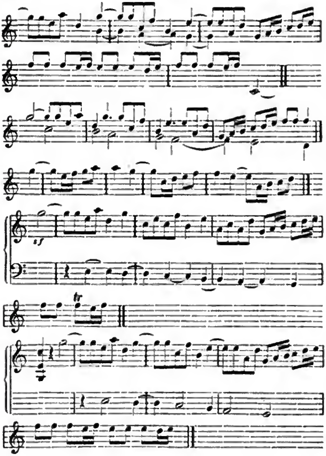


erscheint folgender längere Entwurf:





welcher die Verbindung zwischen dem langsameren Einleitungssatz und dem schnelleren, im $^2/_2$-Takt geschriebenen Hauptsatz der Ouvertüre zeigt, und der über die Natur des letzteren keinen Zweifel lässt. Die Arbeiten zum Hauptsatz werden nun nicht fortgesetzt, wohl aber die zum Einleitungssatz. Statt der ersteren macht sich eine neue Arbeit bemerkbar. Es erscheinen Umwandlungen eines Motivs, in dem wir alsbald das Thema des Allegro-Satzes der Ouvertüre Op. 124 erkennen. Einige von den ersten Versuchen, welche Beethoven mit diesem Thema angestellt hat, mögen hier stehen:



Später zeigen sich Andeutungen zur Durchführung des Themas. Der Einleitungssatz zu der früheren Ouvertüre aber wurde mit hinüber genommen zur neuen Arbeit, und so hat die Ouvertüre zur »Weihe des Hauses« einen Einleitungssatz bekommen, der ursprünglich für ein anderes Werk bestimmt war.

Schindler sagt in Bezug auf das nicht benutzte Ouvertüren-Motiv, es werde von dessen Bestimmung in der Folge die Rede sein. Wir suchen aber in seiner Biographie vergeblich nach einer Stelle, wo davon die Rede ist. *G. Nottebohm.*

Odysseus.
Scenen aus der Odyssee.
Dichtung von Wilh. Paul Graff.

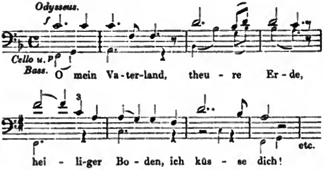
Für Chor, Solostimmen und Orchester
von **Max Bruch.** Op. 41.

Berlin, N. Simrock. Partitur 18 Thlr. Clavierauszug 7½ Thlr.

(Fortsetzung aus Nr. 25.)

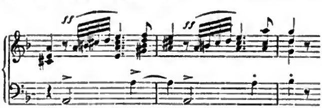
Das neunte Stück, »die Heimkehr«, bietet wieder eine grössere Mannigfaltigkeit der Scenerie; es ist eine Entwickelung von Handlungen und Ereignissen, welche hier von der Musik begleitet werden, und so können wir wiederum in der That, wie auch früher bei Nr. 2, von einer dramatischen Scene sprechen; nur dass auch hier der Componist auf die Ruhepunkte der Stimmung in seiner Behandlung das Hauptgewicht legt und sie in ihrer Folge uns vor Augen führt, nicht aber die musikalischen Mittel zu dem vergeblichen Versuche verwendet, die Illusion einer Bühnenaction in uns zu erregen. Ganz streng lässt sich freilich in dergleichen Stücken, namentlich wenn das zu Grunde liegende Ereigniss nicht ganz einfach ist, die Grenze nicht immer ziehen, und es wird immerhin die Gefahr nahe liegen, dass einzelne musikalisch dankbare Situationen nicht zu ihrer vollen Entfaltung kommen, da sonst der Rahmen des Ganzen zu weit ausgedehnt werden könnte. Wir beschreiben das Einzelne. Eine einfache, wiegende Bewegung erhebt sich im Orchester (D-dur $^6/_8$, *Andante con moto*), nach einleitenden Horntönen; sie begleitet die Declamation des Steuermanns (tiefer Bass), welcher den Bootsleuten befiehlt, geräuschlos zu landen und den schlafenden Helden sachte ans Land zu bringen. Indem das Orchester ein weiches Motiv aus dem Gesange

des Steuermanns, welches durch die Imitation noch gehoben erscheint, noch einmal bringt, erfüllen jene den Auftrag (»die Phäaken tragen den schlummernden Odysseus ans Land« lautet eine der Partitur beigeschriebene scenische Bemerkung) und singen dann einen kurzen, hübsch empfundenen Abschiedsgesang (Männerquartett, von acht Solostimmen vorgetragen), zuerst in einfachen Accorden, welche von den Blasinstrumenten wiederholt werden, und darauf in einer sehr hübschen und innigen Weise, welche eine Bitte um Frieden enthält. Leise verklingen die Motive — während die Bootsleute sich entfernen — im Orchester; dann erhebt sich rasch eine heftigere Bewegung: Odysseus erwacht, erkennt sein Vaterland nicht, glaubt sich betrogen und spricht seine Entrüstung in einem heftigen Recitative aus, welches mit einem langen Weherufe endet. Da ertönt in den Blasinstrumenten ein heller, freundlicher A dur-Accord, — er verkündet das Nahen der Göttin, der Beschützerin des Helden, Pallas Athene. In würdigen, freundlich-tröstenden Worten macht sie ihn mit seinem Irrthum bekannt und zeigt ihm die Heimath. Nun bricht in überwältigender Kraft die Freude über das unerwartete Glück in dem Herzen des Vielduldenden hervor; nachdem das Orchester die Stimmung in raschem Anschwellen angedeutet (F-dur $^4/_4$, *Allegro appassionato, ma non troppo vivace*), bricht Odysseus in die Worte aus:

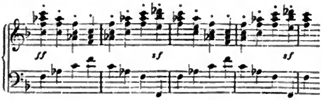


und begrüsst in inbrünstigen, tief empfundenen Worten sein Vaterland, welches er wiederzusehen zeitweise fast verzweifelt hätte. Letztere Empfindung kommt in dem Mittelstücke des kleinen Satzes zum Ausdrucke; am Schlusse wird das Anfangsmotiv mit kleinen Aenderungen, welche dem Empfindungsausdrucke eine noch intensivere Kraft geben, wiederholt. Wie glücklich der Ton in diesem freudigen Begrüssungssatze getroffen ist, davon war uns der unmittelbare Dacapo-Ruf Beweis, dessen Zeugen wir bei der ersten Aufführung des Werkes waren. Dennoch möchten wir hier unser Bekenntniss aussprechen, dass wir den Satz etwas ausgeführter, mehr der alten regelrechten Arie sich nähernd gewünscht hätten. Erstens ist die Situation jedenfalls eine der wichtigsten, wenn nicht die entscheidendste des ganzen Werkes; was noch von Ausbrüchen der Freude folgt, ist doch nur weitere Folge dieses ersten, welcher alles frühere Leid, alle überstandene Mühe abschliesst. Dann aber war vielleicht hier die beste Gelegenheit, uns in den Seelenzustand des Helden recht tief hineinblicken zu lassen, denselben in breiter Ausführung musikalisch darzustellen. Wir haben in den früheren Stücken vielfache Gelegenheit gehabt, den Helden in den verschiedensten, meist leidenschaftlich erregten Situationen seine Stimmung äussern zu hören, und konnten mit Freuden anerkennen, wie wohl es dem Componisten gelungen war, einen einheitlichen Ton in allen diesen Aeusserungen festzuhalten und gewissermaassen den Charakter des Helden, der in den verschiedensten, ruhigen und aufregenden Momenten Maass hält und sich nicht selbst vergisst, durch musikalische Mittel zu zeichnen; hier war nicht eine durch ein einzelnes schlimmes oder widerwärtiges Ereigniss hervorgerufene besondere Stimmung, die sich rasch entwickelt und vergeht, auszudrücken, hier war es das ganze Herz, wie es bei Erfüllung der lange ersehnten Hoffnung in Wallung geräth und in Freude und Dank sich ergiesst, und wir meinen, wenn irgendwo, war hier der Ort gewesen, dieser Aufwallung des ganzen Innern eine längere musikalische Behandlung zu gönnen. Vielleicht denken Andere hierüber anders, wir mussten unsere Empfindung, die ja doch dem ganzen Werke freudig entgegenkommt, auch in solchen Punkten unbefangen äussern, wo wir meinen von des Componisten Intention abweichen zu dürfen.

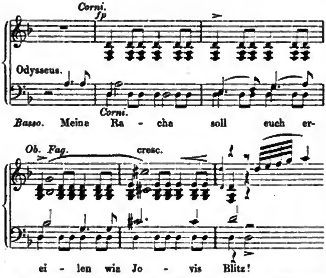
Ausser der Schilderung des Wiedersehens scheint nun diese Scene noch einen anderen Zweck zu haben. Mit gutem Vorbedacht hat, wie wir bereits früher hervorhoben, der Componist darauf verzichtet, seinem musikalischen Werke auch eine Schilderung des Treibens der Freier einzuverleiben; noch weniger war die Scene ihrer Vernichtung durch Odysseus, trotz aller etwaigen »dramatischen« Wirkungsfähigkeit, für musikalische Darstellung geeignet. Dieses Ereigniss aber ist andererseits für die Entwickelung zu bedeutsam, um in einer Darstellung der Hauptscenen der Odyssee ignorirt werden zu können; der Schmerz der Penelope, die Freude des Volkes von Ithaka gewinnt gerade dadurch noch einen besonderen, individuell bestimmten Charakter. So wird also dies Treiben wenigstens in seinem Einflusse auf die Träger der Begebenheiten dargestellt; und nachdem in dem letzten Gesange der Penelope wir das Gemüth der Gattin unter diesem Eindrucke leiden und sich aufregen gesehen haben, ist es nun Odysseus selbst, dessen heldenhaftes Herz dieser Nachricht gegenüber in seiner Tiefe aufgerührt und zu Zorn und Rache entflammt wird. Dies also ist der Inhalt des noch folgenden Abschnittes dieser Nummer. Nachdem Odysseus' Dankgesang ausgeklungen, erzählt ihm Athene in längerem Recitative, dessen aufregende Mittheilungen das Orchester charakteristisch begleitet, die Absichten der Freier, verspricht ihm aber ihn unerkannt unter sie zu führen und bei der Rache zu unterstützen. Nun bricht Odysseus in heftige Aufregung aus und schliesst in einem leidenschaftlichen, Feuer und Energie athmenden Satze (D-moll $^2/_2$, *Agitato*), in welchem zunächst die Absicht Rache zu nehmen, und dem gegenüber die Bitte an die Götter, ihm ihren Beistand nicht zu versagen, die Empfindung beherrschen und demgemäss die Erfindung der Motive bestimmt haben. Charakteristische Begleitungsfiguren im Orchester schliessen oder begleiten die kraftvoll declamirten Worte des Helden, theils an den Abschlüssen erscheinend, wie:



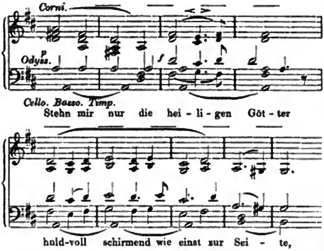
oder:



theils in nachdrücklicher rhythmischer Bewegung die Worte des Helden begleitend:



und aus diesen Elementen ist der ganze Satz ebenmässig und kunstvoll geformt, so dass man fortwährend das Gefühl eines musikalischen Ganzen und einer einheitlich dargestellten Empfindung hat. In schönem Contraste tritt dann diesen Fanfaren zornigen Muthes die Aeusserung des Vertrauens auf die Götter entgegen (D-dur, *un poco meno vivo*):



welches dann als neues, belebendes Element den nochmals wiederkehrenden kräftigen Motiven sich beigesellt. Ein längeres Nachspiel des Orchesters führt diesen hellen Muth, diese siegesfrohe Stimmung, wie sie aus der Vereinigung der obigen Momente hervorgehen musste, noch gewissermaassen auf ihren Höhepunkt und erregt die gewisse Erwartung, dass die angekündigte Bestrafung auch wirklich eintreten wird, so dass für die Empfindung dieses Ereigniss gleichsam schon vorweggenommen wird, und so die specielle Behandlung eines musikalisch unergiebigen Stoffes überflüssig wurde.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Aachen.** (Saisonbericht.) (Schluss.) Im vierten Abonnement-Concert am 23. Januar lernten wir in Herrn Carl Bargheer aus Detmold einen ganz vortrefflichen Violinspieler kennen. Er spielte das Concert in ungarischer Weise von *Joachim* und Recitativ und Andante aus dem sechsten Concert von *Spohr* und eroberte sich mit einem Schlage die Herzen des hiesigen Publikums. Besonders muss jedoch auch hervorgehoben werden, wie gut das Orchester die schwierige Begleitung zu dem Concert von Joachim durchführte. In der Genoveva-Ouvertüre von *Schumann*, die das Concert eröffnete, und die ein Lieblingsstück des hiesigen Orchesters sowohl wie des Publikums ist, zeichnete sich das Orchester ebenfalls ganz besonders aus; es spielte sie begeistert und erregte somit Begeisterung. Auch die Wiedergabe der Musik zum »Sommernachtstraum« von *Mendelssohn*, die den zweiten Theil ausfüllte, war ausgezeichnet und ein wahrer Hochgenuss für das Publikum. Von selbständigen Chorwerken kam diesmal nur ein »Te Deum« in C-dur für Chor und Orchester von *Haydn* zur Aufführung. — Das Haupt-Interesse des fünften Concertes am 13. Februar nahmen zwei Berliner Gäste in Anspruch — Frl. Natalie Janotha und Herr Professor Ernst Rudorff. Letzterer führte ein neues Werk für Soli, Chor und Orchester »Der Aufzug der Romanze« nach L. Tieck's Worten hier zum ersten Mal auf und hatte damit einen sehr schönen Erfolg. Schon in den Proben hatte das Werk das Wohlgefallen des Chores erregt, was sich bis zur Aufführung immer mehr steigerte. Rudorff wird, Alles in Allem genommen, gewiss gern der hiesigen Aufführung gedenken, und sind wir überzeugt, dass das Werk seinen Weg durch die Concert-Säle Deutschlands machen wird.*) Frl. Janotha ist ein sehr bedeutendes Talent, und kann man von ihr wohl sicher voraussagen, dass sie einer sehr schönen Zukunft entgegen geht. Als Hauptstück spielte sie das Es-dur-Concert von *Beethoven*, eine für ihre siebenzehn Jahre gewiss bedeutende Aufgabe, die sie aber in sehr schöner Weise löste. Ausserdem trug sie drei Stücke (Novellette F-dur von *Schumann*, Gondellied A-moll von *Mendelssohn* und Scherzo H-moll von *Chopin*) vor. Der an Novitäten reiche Abend brachte noch die Symphonie »Im Walde« von *Joachim Raff*. Die Meinungen darüber waren sehr getheilt. Am meisten symphonisch ist jedenfalls der erste Satz, dem auch ein poetisch wirkendes Motiv zu Grunde liegt, während die beiden Mittelsätze bereits vollständig dem Boden der vor Allem durch äusserlich nervös-reizende Mittel der Orchestration wirkenden neudeutschen Schule entsprossen sind; geradezu befremdlich im Concertsaal wirkt aber der letzte Satz mit seinem fortwährenden Höllenspuk und Spektakel, der in seiner Art immer noch einen einheitlicheren Eindruck mit einem anderen, besseren Schlusse hinterlassen würde; aber der jetzige ist doch sehr lahm, das blosse *ff* thut's nicht. — Ein sehr schöner Schluss unserer Concert-Saison war die im sechsten Concert am 8. April stattgehabte Aufführung der Cdur-Messe von *Beethoven* und des »Christus am Oelberg« desselben Meisters. Letzteres Werk war nur in Rücksicht auf die von auswärts gewonnenen Solisten, Frl. Bosse aus Dresden und Herrn Denner aus Kassel, gewählt worden, um ihnen damit eine sogenannte dankbare Aufgabe zu geben, und weil zu diesem Zweck ein anderes Werk nicht leicht zu finden war, da hiesigem Herkommen gemäss das letzte in die Charwoche fallende Concert nur für diese ernste Zeit passende Werke bringen darf. Die Hauptsache war die Cdur-Messe, und die machte denn auch eine ganz herrliche Wirkung. Der Chor stand vollständig auf der Höhe seiner Aufgabe. Das *Gloria* wirkte vor Allem ganz begeisternd, und einen ergreifenden Eindruck machte das wunderbar schöne *Benedictus*. Die Soli hatten, ausser den Beiden obengenannten, eine hiesige Dilettantin und Herr Julius Bachmann von hier übernommen, und passten die vier Stimmen sehr gut zusammen. Eine besondere Freude machte uns die neue Bekanntschaft mit Frl. Anna Bosse, die eine Sopranstimme von seltener Schönheit besitzt; wir hoffen sehr, sie hier bald wieder zu hören. — Am 24. April veranstalteten die sämmtlichen hiesigen Musiker ein Monstre-Concert im Theater zur Gründung eines Fonds zur Unterstützung erkrankter und arbeitsunfähiger Musiker. Das Programm brachte unter Breunung's Direction 1) Symphonie in C-dur von *Fr. Schubert*, 2) die Ouvertüre zu Ruy Blas von *Mendelssohn*, 3) das Violin-Concert von *Max Bruch*, vorgetragen von Herrn Rennefarth, Mitglied des städtischen Orchesters, 4) a. Träumerei für Orchester von *Schumann*, b) Chanson d'amour von *Taubert* und 5) Kaiser-Marsch von *Richard Wagner*. Die Aufführung der Orchesterwerke war in Anbetracht, dass hier eine Masse Musiker zusammen wirkten, die sonst derartige Musik nie zusammen spielen, recht gut; Herr Rennefarth zeigte, was für vortreffliche Kräfte unser städtisches Orchester besitzt. — Wenn ich Ihnen nun schliesslich mittheile, dass hier noch ein Instrumental-Verein ebenfalls unter Breunung's Direction besteht, der den Winter über 20—24 Aufführungen veranstaltet, wozu aber keine Proben gehalten werden, — was nur dadurch möglich, dass den Haupt-Fonds des Orchesters die städtische Kapelle bildet, um den sich dann noch eine grössere Anzahl Dilettanten schaaren, — so haben Sie in Verbindung mit jenem oben berührten Berichte über die Kammermusik-Soiréen ein ungefähres Bild unseres musikalischen Treibens.

✱ **Chicago.** Am 5. Juni begann das Musik-Jubiläum in Chicago. Dasselbe wurde in der Einfahrtshalle des grossen Bahn-

*) Man vergleiche den Bericht in Nr. 11 d. Ztg. Sp. 172.

hofes der Chicago-, Rock Island und Pacific- und der Michigan Southern Eisenbahn abgehalten und hatten sich mehr als 20,000 Zuhörer eingefunden. Gilmore aus Boston leitete die Aufführung; natürlich fehlte der Amboss-Chor aus »Trovatore« nicht, der sogar da capo gehämmert werden musste und alle Locomotiven im Bahnhofe bis ins tiefste Herz erschütterte, da sie ihre Existenz bedroht glaubten; nur die Zuhörer blieben kräftig und gesund bis zum Anhören der Hymne »Nearer, my God, to Thee«, nach welcher sich Alles heimbegab. Am zweiten Tage sollen sogar 40,000 Zuhörer anwesend gewesen sein, und auch an diesem Tage wurde wiederholt Musik gehämmert.

✱ Zu **Innsbruck** wurde am 25. und 26. Juni das zweite Musikfest im National-Theater unter M. Nagiller's Leitung abgehalten. Der erste Tag brachte den »Elias« von *Mendelssohn* unter Mitwirkung von Frau Sophie Förster, Frau Sophie Diez aus München, der Herren Max Hubert von München und Julius Stockhausen. Chor und Orchester zählte an 300 Mitwirkende. Die Orchesterwerke des zweiten Tages waren: Symphonie in C (Jupiter-Symphonie) von *Mozart*, Adagio aus der Cdur-Symphonie (Nr. 7 nach Breitkopf & Härtel) von *J. Haydn*, Ouvertüre zu »Egmont« von *L. van Beethoven*. Frau Förster trug Scene und Arie »Ah perfido« von *Beethoven* und mit Hrn. Hubert Arie und Duett aus der Oper »Euryanthe« von *Weber* vor; Frau Diez — drei Lieder von *Wüllner*, *Brahms* und *Bernh. Scholz* und eine Arie aus »Judas Maccabäus« von *Händel*, Hr. Stockhausen — Arie aus der Oper »Ezio« von *Händel* und zwei Lieder (Greisengesang, Geheimes) von *Schubert* (mit Orchesterbegleitung von Joh. Brahms).

✱ **Stuttgart.** Der Verein für classische Kirchenmusik führte am 11. April in der Stiftskirche die Passions-Musik nach dem Evangelisten Matthäus von *Joh. Seb. Bach* und am 16. Juni den »Messias« von *Händel* auf. Die Soli hatten in ersterer Aufführung übernommen: Frl. Adriani, Frl. Marschalk, die Herren A. Jäger, Hauser, Schütky und Hromada, in letzterer Frau Walter-Strauss aus Basel, Frl. Marschalk, die Herren Sigm. Jäger und Schütky. Die Orgelbegleitung wurde in der Passionsmusik von Herrn R. Seyerlen, im »Messias« von Herrn Fink ausgeführt. — Am 31. Mai hatte Jul. Stockhausen ein Concert zum Besten des Schumann-Grabdenkmals in Bonn veranstaltet. »Scenen aus Goethe's Faust« von *Schumann* waren zum Inhalte des Concertes gewählt. Als Solisten wirkten ausser ihm mit Frau Walter-Strauss aus Basel, Frau Hegar aus Zürich, Frl. Löwe und die Herren Jäger, Schütky und Hromada.

✱ **Stockholm**, 20. Juni. Die Direction der königlichen Hofkapelle und Theater hat einen Preis von 5000 Thlr. ausgesetzt für die beste bis zum Ablauf des Jahres 1875 eingelieferte Composition einer Oper von wenigstens drei Acten über einen nordischen Stoff.

✱ [Eine Verwandte Beethoven's.] Der Wiener Correspondent der Kölnischen Zeitung schreibt diesem Blatte: Es lebt hier in Wien in den allerdürftigsten Verhältnissen, wenn auch natürlich in jener verschämten Armuth, die jede Ostentation scheut, die Wittwe von Ludwig van Beethoven's Neffen, Frau Caroline van Beethoven, für deren Schicksal Ihr Berichterstatter die pietätvollen Kreise Deutschlands gern erwärmen möchte. Die treffliche alte Dame hatte in ihrer Bedrängniss an die General-Intendanz der Hoftheater das Ersuchen gestellt, man möge ihr doch von den »Fidelio«-Aufführungen hochgeneigtest eine Tantième bewilligen. Dieses Bittgesuch wurde rundweg abgeschlagen, ihr jedoch später zur Zeit der Verwaltung Münch's, auf Verwendung Dingelstedt's, eine jährliche Pension von »einhundert« Gulden bewilligt. Doch auch dieser kleine Betrag ward unweigerlich bei dem letzten Intendanturwechsel gestrichen, und nun steht die arme, bejahrte Dame, die hier in grösster Zurückgezogenheit mit ihrer kränklichen und doch sehr arbeitsamen Tochter lebt, fast hilflos da — ohne es natürlich zu wagen, bei den betheiligten Aemtern neue, voraussichtlich ergebnisslose Schritte zu thun. Vielleicht, dass sich die Bühnenvorstände zunächst der deutschen Hofoperntheater entschliessen, der Nichte des grossen Mannes einen Ehrensold abzutragen, den sie dem heimgegangenen Meister stets schuldig geblieben sind. Mit Bezug auf diese Mittheilung bringt die officiöse »Oesterreichische Correspondenz« folgendes Communiqué: Im Jahre 1865 ist in einem »Caroline van Beethoven, Witwe eines Neffen Ludwig van Beethoven's«, unterzeichneten Gesuche die Bewilligung einer »Fidelio«-Tantième nachgesucht worden. Die oberste Hoftheater-Direction wies das Gesuch, welchem jede weitere Begründung fehlte, ab. Die Bittstellerin hat erneuert in den Jahren 1866 und 1867 um eine Unterstützung und erhielt nunmehr den Bescheid, dass, wenn sie mit Tauf- und Trauschein die behauptete Verwandtschaft legal nachweisen würde, das Möglichste geschehen werde. Dieser Aufforderung, deren Erfüllung, wie auch die Köln. Ztg. einräumen wird, unabweisliche Bedingung eines jeden Schrittes zu Gunsten der Bittstellerin ist, hat dieselbe bis heute nicht Folge gegeben, auch nicht in ihren später wiederholten Gesuchen. Obgleich aber der Beweis der eben nur behaupteten Verwandtschaft mit dem grossen Meister niemals geliefert, nicht einmal angetreten worden ist, hat die Bittstellerin doch von der General-Intendanz zweimal Unterstützungen von je 100 fl. erhalten. (Darin liegt eben ein auffälliger Widerspruch. Einer gänzlich fremden Bittstellerin hatte die oberste Hoftheater-Direction keine Unterstützung von mehreren hundert Gulden zu gewähren; war man jedoch — wie die Dotation zeigt — moralisch von der Würdigkeit der Petentin überzeugt, so hätte die Pietät allerdings ein humaneres Vorgehen gefordert.) (N. fr. Pr.) — Die vorstehende Notiz hat dem »Leierkasten«, einem gemüthlich-jovialen Verein von Künstlern, Dilettanten und Musikfreunden zu Frankfurt a. M. Veranlassung gegeben, zunächst in seinem Kreis eine Sammlung für die Trägerin eines der grössten deutschen Namen zu veranstalten. Dieselbe ergab ein augenblickliches Resultat von mehr als 100 Gulden, welcher Beitrag der hülflosen Frau sofort direct eingeschickt wurde. Der Verein wird die Sammlung auch ausserhalb seines Mitgliederkreises fortsetzen, und es dürfte eine ansehnliche Summe allein dort zusammenkommen. Möge das vom »Leierkasten« gegebene gute Beispiel auch in anderen Städten, bei Musik- und Gesangvereinen Nachahmung finden.

✱ Rich. Wagner's Grabschrift auf Tausig hat durch Ad. Glasbrenner in der Berliner Montagszeitung, die jene Inschrift einen auf Stelzen gehenden Unsinn nennt, folgende gelungene Persiflage gefunden:

War es Dein Loos, war es Dein Wagen,
O Tausig,
Eine Grabschrift so grausig,
Die geistlos gedichtet,
Dich und Dein Wirken vernichtet,
Von Richard Wagner friedhöflich zu tragen:
So muss ich Dein Loos wie Dein Wagen beklagen.

Die höchst bedeutende Kostensumme, die das Denkmal beanspruchte, ist von der Frau von Schleinitz, der Schülerin Tausig's aufgebracht worden.

✱ Auszeichnungen: Der Frau Peschka-Leutner, Opernsängerin in Leipzig, ist vom Grossherzog von Hessen der Titel einer »Grossherzoglich Hessischen Kammersängerin« verliehen worden.

✱ Gestorben: Zu Neuenahr am Rhein am 29. Juni der Dichter Dr. Wolfgang Müller von Königswinter.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Von Arthur Heulhard's neuer Musikzeitung, betitelt: »La Chronique Musicale, Revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne« (Paris 87 rue Taitbout) liegt uns das erste Heft des ersten Jahrganges (dat. 1. Juillet) vor. In Lex.-8° Format bietet es uns in eleganter Ausstattung auf 48 Seiten folgende Aufsätze: *A. Heulhard*, Préface (p. 1—12); *Er. Thoinan*, Esquisse historique sur la presse musicale en France (p. 13—17); *Alexis Azevedo*, Rossini chez lui (p. 18—23); *Champfleury*, Les chansons de village en Bretagne (p. 24—27); *Arthur Pougin*, George Hainl (mit Portrait und Autograph) (p. 28—33); *Charles Monselet*, La clef du Caveau (poëme) (p. 34—37); *P. Lacome*, Les fondateurs de l'opéra français (Lulli, mit Beispielen Air de Pan aus Isis 1677 und Chacone de Roland 1685, 4 Bil.) (p. 38—43); Varia (Correspondance. Faits divers. Nouvelles). Die Artikel von Thoinan, Azevedo und Lacome werden fortgesetzt. Der Abonnementspreis beträgt für Paris jährlich 40 fr., für Deutschland 50 fr.

[Ein neues Werk Gevaert's.] Man schreibt der Neuen fr. Presse aus Brüssel unterm 23. Juni: »Herr Gevaert, der Nachfolger Fétis' in der Direction des Brüsseler königlichen Conservatoriums, hat die letzte Hand an ein Werk über die griechische Musik gelegt, das in der europäischen Kunstwelt um so grösseres Aufsehen (!?) machen dürfte, als es gleichzeitig in französischer und deutscher Sprache erscheinen wird. Der gelehrte Director des belgischen Conservatoriums, ein tüchtiger Hellenist, hat mit Benutzung der trefflichen deutschen Nachforschungen auf diesem vor einigen Jahrzehnten noch gänzlich unbekannten Gebiete ein Werk geschaffen, das ihn fast noch höher stellen dürfte, als seine musikalischen Schöpfungen, die ihn bereits sehr hoch stellten. Sein »Quentin Durward« hatte in Paris einen durchschlagenden Erfolg, und hier in Belgien wird seine Cantate von Arteveld als die originellste belgische moderne Composition noch heute betrachtet. Der Maestro war so liebenswürdig, mir den ersten Theil seiner Einleitung zur Geschichte der griechischen Musik vorzulesen, und ich muss gestehen, dass dieser Theil des Werkes auch von den Laien mit grossem Interesse und mit Nutzen gelesen werden wird. Für heute wollte ich blos die Aufmerksamkeit auf das demnächst erscheinende Werk lenken.« Möge das Werk nur dieser vorausgesandten Lobrede auch entsprechen!

ANZEIGER.

[142]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., **Sechs Gavotten** aus den englischen und französischen Suiten. Für Violine und Pianoforte bearbeitet von Robert Schaab. 1 Thlr.

—— **Zwölf Sarabanden** aus den englischen und französischen Suiten. Für Violoncell und Pianoforte bearbeitet von Robert Schaab. Zwei Hefte à 25 Ngr.

Beethoven, L. van, **Märsche.** Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Theodor Kirchner. Vier Hefte à 1 Thlr. 10 Ngr.

Brahms, Johannes, Op. 15. **Concert** f. das Pianoforte. Arrangement für zwei Pianoforte. Partitur. 3 Thlr.

Büchler, Ferdinand, Op. 18. **Rhythmische Uebungsstücke** für Violoncell mit Begleitung eines zweiten Violoncells. Zwei Hefte à 1 Thlr.

Grimm, Jul. O., Op. 18. **Sechs Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Heller, Stephen, Op. 135. **Zwei Intermezzi** f. Pianoforte. Nr. 1, 2 à 25 Ngr.

Kirchner, Theodor, Op. 13. **Lieder ohne Worte** für Clavier. (Dem Andenken Mendelssohn's gewidmet.) 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 14. **Fantasiestücke** für Pianoforte. Drei Hefte à 1 Thlr.

Löw, Josef, Op. 191. **Bilder in Tönen. Album für die Jugend.** Dreissig kleine characteristische Stücke für Pianoforte zu vier Händen (Die Prime im Umfange von fünf Tönen.) mit besonderer Rücksicht auf Rhythmik. Drei Hefte à 1 Thlr.
Dasselbe complet 2 Thlr. 15 Ngr.

Meinardus, Ludwig, Op. 33. **Chorlieder** für drei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte à 1 Thlr. 15 Ngr.

Merkel, Gustav, Op. 74. **Abendbilder.** Vier Clavierstücke. 20 Ngr.

—— Op. 75. **Traumbild.** Idylle für Pianoforte. 12½ Ngr.

Schulz-Beuthen, Heinrich, Op. 3. **Walzer** für Clavier zu vier Händen. 1 Thlr.

Seeling, Hans, Op. 18. **Rondo** für Pianoforte. (Nachgelassenes Werk.) 20 Ngr.

—— Op. 19. **Concert-Allegro** für Pianoforte. (Letztes nachgelassenes Werk.) 1 Thlr.

Sieber, Ferd., Op. 101. **Drei zweistimmige Lieder** für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Nottebohm, Gustav, **Beethoven's Studien.** Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis 4 Thlr. netto.

---

[143] Aus dem Verlage von **E. W. Fritzsch** in Leipzig zu beziehen:

Dr. Carl Fuchs,

Virtuos und Dilettant. Ideen zum Clavierunterricht und über reproductive Kunst. 2. Auflage. 10 Ngr.
Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst. Philosophische Dissertation. 24 Ngr.

Richard Wagner,

Beethoven. 2. Auflage. 15 Ngr.
Ueber die Bestimmung der Oper. Ein akademischer Vortrag. 2. Auflage. 10 Ngr.
Ueber die Aufführung des Bühnenfestspieles: „Der Ring des Nibelungen“. 5 Ngr.
Bericht an den Deutschen Wagner-Verein über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen“ begleiten. 6 Ngr.

---

[144]

Pensions-Anzeige.

Unter besonderen Referenzen der Schriftstellerin Frau **Elise Polko** (Minden), Frau **Clara Söhlmann** (Halle a/S., Schulberg), des Herrn Kapellmeisters **B. Sommerlatt** (Hannover), beehre ich mich, die Eröffnung meiner Pension für junge Mädchen, einschliesslich der gründlichen Ausbildung im **Pianospiel** und Gesang (namentlich auch für das **Lehrfach**) auf 1. Juli d. J. ergebenst anzuzeigen. Angehenden Lehrerinnen biete ich zugleich Gelegenheit, rasch und gründlich meine seit 20 Jahren anerkannte **Lehrmethode** sich zueignen zu können. — Die klimatischen Verhältnisse, die Nähe von Münden und Göttingen, wie auch die Lage des Hauses nebst Garten nahe dem Bahnhofe, gewähren den Pensionairinnen einen angenehmen Aufenthalt. Nähere Bedingungen, Zeugnisse von Kunst-Autoritäten betreffs meiner Lehrmethode und Compositionen stehen zu Diensten.

Dransfeld, im Juni 1873.

El. Brandhorst,
Pianistin.

---

[145] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Johann Sebastian Bach. Von **Philipp Spitta.**
Erster Band. XXVIII und 856 Seiten. gr. 8. Mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen und gestochenen Musikbeilagen. Preis 5⅓ Thlr.

Dieses Werk giebt eine möglichst ausführliche, quellengetreue Biographie Seb. Bach's, eine Darstellung seiner künstlerischen Entwicklung, eine Kritik und Analyse seiner Tonschöpfungen, beleuchtet daneben aber zugleich des Meisters Verhältniss sowohl zu seiner Zeit, als auch besonders zum 17. Jahrhundert, und überhaupt seine Gesammtbedeutung für die deutsche Kunst- und Culturgeschichte. Ein zweiter Band wird das Ganze abschliessen.

---

[146] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Leichte Stücke

für

Pianoforte zu vier Händen

über

die schönsten Volkslieder

verschiedener Nationen

von

D. H. Engel.

Op. 47.

Heft I. Pr. 1 Thlr.

Leichte Stücke

für

Pianoforte und Violine

über

die schönsten Volkslieder

verschiedener Nationen

von

D. H. Engel.

Op. 48.

Heft I. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 16. Juli 1873. **Nr. 29.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Das 50. niederrheinische Musikfest in Aachen, den 1., 2. und 3. Juni 1873 (Schluss). — Odysseus. Scenen aus der Odyssee, von Max Bruch (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Musik für Orgel [Werke von Ch. H. Rinck]). — Ein Gedicht von Felix Mendelssohn-Bartholdy. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Bibliographie). — Anzeiger.

Das 50. niederrheinische Musikfest in Aachen, den 1., 2. und 3. Juni 1873.

(Schluss.)

Im Ganzen und Grossen hielt sich auch das Künstlerconcert des dritten Tages auf der Höhe des Festes; das bunte Allerlei, welches sonst wohl in den Dienstagsconcerten in Folge der verschiedenen Neigungen der Solisten geboten wird, war diesmal durch die Bedeutung, die man dem Jubelfeste geben wollte, auf ein begrenztes Maass gesetzt. Die Sänger hatten ihre Wahl durchweg aus den Werken unserer grossen deutschen Meister genommen; in gleichem Sinne waren die für die Instrumentalvorträge bestimmten Stücke ausgewählt. Den Höhepunkt des Abends bildete das Solospiel von Frau Clara Schumann. Ein würdigerer Schmuck konnte dem Jubelfeste der Musikfeste überhaupt nicht zu Theil werden, als er in dem Auftreten der ersten Künstlerin Deutschlands lag, der genialsten Vertreterin dessen, was wir von einer wirklichen Reproduction des Kunstwerkes verlangen. Wenn wir sie auftreten sehen, so ist es uns, als erschiene sie nicht allein, sondern brächte alle die guten Geister, welche in den letzten Jahrzehenden unserer Kunst gewartet, in ihrem Gefolge mit sich; wir erinnern uns, wie viel tiefer wir Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Chopin kennen, seitdem wir durch ihren Vortrag in sie eingeführt wurden; vor Allem gedenken wir des herrlichen Meisters, dessen Namen sie trägt, und dessen Schöpfungen zu verbreiten, dessen Verständniss zu fördern sie mit so ganz besonderem Erfolge bestrebt war und ist. Wir meinten immer der vortrefflichen Frau einen besonderen Tribut der Verehrung dafür zollen zu müssen, dass sie es nicht verschmäht, fort und fort den Dienst der Kunst zu versehen und auch die jüngere Generation in ihre Schätze einzuführen. Dasselbe Gefühl beherrscht uns auch, da wir über ihr Spiel berichten sollen; die Eigenart ihres Vortrags und ihrer ganzen künstlerischen Erscheinung ist seit den eigenen Aeusserungen ihres Gatten bis in unsere Tage so häufig Gegenstand der Besprechung, der bewundernden Anerkennung gewesen, dass uns kaum etwas Besonderes und Neues zu sagen übrig bleibt, und wir der Künstlerin nur den Dank für ihr Spiel auch an dieser Stelle wiederholen können. Denn es hiesse ja die Totalität ihrer Leistung verkennen, wollte man sich hier in Erörterung einzelner Seiten der Technik ergehen, des Anschlages, der Fertigkeit, der Nüancirung des Klanges u. s. w.; ihre Künstlerschaft ist ein gerundetes Ganzes, das Erzeugniss eines reichen Lebens voll anhaltender und ernster Studien und vielfältiger Erfahrung, und auch diese erhielt erst die höhere Weihe durch die Kraft selbständigen Erfassens, vermöge welcher sie nicht das Dargestellte wie etwas Fremdes wenn auch technisch vollendet wiedergiebt, sondern dasselbe als etwas ihr Eigenes, nach seinem ganzen Inhalte in das Innere Aufgenommenes, poetisch nachzuschaffen weiss. Was Beethoven über das *Kyrie* seiner grossen Messe schrieb: dass es vom Herzen kam und so auch wieder zum Herzen gehen solle, das ist auch auf diese Gattung künstlerischer Leistung anzuwenden; mit der Bewunderung der Technik reicht man hier nicht aus, da sie auch in ihrer hohen Vollendung, wie Frau Schumann sie besitzt, immer nur als Mittel des höheren Zweckes erscheint. Bei welcher anderen Composition aber konnte sie diese Eigenschaften glänzender documentiren, als bei dem herrlichen Amoll-Concerte ihres Gatten, welches eigens für sie gedacht und geschrieben, von ihr zuerst (1845) gespielt und seitdem unzähligemale von neuem zur Darstellung gebracht ist; die wunderbar schöne Melodik und das edle Pathos des ersten Satzes,*) der reizende poetische Duft des Intermezzo, das frische, kecke Aufquellen des letzten Satzes mit seinem kerngesunden und wieder so gemüthvollen Humor konnte nur die in des Meisters Intentionen so tief eingeweihte Künstlerin mit solcher Klarheit wiedergeben. Das Publikum bewies seine Dankbarkeit und sein Verständniss durch begeisterten, wiederholten Beifall.

Es war ein Triumph der Kunst, und der höchste persönliche Ruhm der Künstlerin nur darin begründet, dass ihre Leistung dem Dienste der Kunst vollständig gewidmet war; dies macht den inneren Unterschied derselben von allen anderen, bei welchen persönlicher Triumph auf Grund glänzender Technik das bewegende Motiv ist, aus, so dass man diese eigentlich mit jener gar nicht in Vergleich setzen sollte. Das soll uns indessen gegen die Mehrzahl der übrigen Leistungen des Concertes, soweit sie tüchtig und ihrer Aufgabe entsprechend waren, nicht ungerecht machen. Wir gedenken hier zunächst des trefflichen Spieles des Herrn Concertmeisters Johannes Lauterbach aus Dresden, welcher das Concert in D-moll von L. Spohr zum Vortrage gewählt hatte. Herr Lauterbach ist ein mit edlem und reinem Geschmacke begabter Künstler, sein Ton schön und voll, seine Technik sauber und aufs sorgfältigste durchgebildet, und sein Streben

*) Das pathetische Moment des ersten Satzes wird gewiss auch dem Referenten der Kölner Zeitung bei näherem Studium nicht verborgen bleiben.

dahin gerichtet, ohne viel äusseres Gepränge das Kunstwerk rein und klar zur Erscheinung zu bringen. Geschmack und technische Bildung zu bewähren, dazu werden die Werke Spohr's gewiss noch lange Zeit dem Violinspieler das dankbarste Feld bieten, wenn auch hinsichtlich ihres musikalischen Gehalts das Wort Schumann's wahr bleiben wird, dass Spohr's »zarte Rede in dem grossen Gewölbe der Symphonie, wo er sprechen sollte, nicht stark genug wiederhallte«. Ueber die poetische Kraft selbständigen Erfassens gestatten daher die Spohr'schen Concerte wohl nicht ein so bestimmtes Urtheil, wie etwa ein Werk von Beethoven oder Schumann; es ist wenigstens nur eine bestimmte Seite der Auffassung, die des weichen, elegischen Empfindens, welche hier zur Erscheinung kommt. Ihr wurde Herr Lauterbach völlig gerecht; wer sich seinem Spiele frei und unbefangen hingab, musste sich an seiner Wiedergabe, die so ganz dem Geiste des Werkes entsprechend war, im höchsten Grade erfreuen. Namentlich war das Adagio ein Muster geschmackvollen, wahr empfundenen Vortrages.

Wir haben noch der Sologesänge des Abends zu gedenken, welche wir der Reihenfolge des Programmes gemäss aufzählen. Frau Gomperz-Bettelheim sang die Scenen aus dem zweiten Acte des Orpheus von Gluck, mit welchen sie vor sechs Jahren in Aachen einen so grossartigen Erfolg erzielte. Auch diesmal zeichnete sie sich durch einen im guten Sinne dramatischen, dem Geiste der Rolle völlig entsprechenden, und dabei maassvollen Vortrag aus; die Unebenheiten der Stimmbildung machten sich jedoch in dieser getragenen Partie wieder sehr fühlbar. Weniger war dies der Fall in dem Schubert'schen grossen Liede »Waldesnacht«, welches sie mit vielem Pathos und lebendiger Empfindung sang; der enthusiastische Beifall, den sie erhielt, veranlasste sie noch Robert Schumann's »Frühlingsnacht« hinzuzufügen, welches ebenfalls reichen Erfolg erntete und verdiente; nur dass wir die Aenderung im Texte »er ist dein« statt »sie ist dein« in einem so bekannten Liede nicht für erlaubt, ja dem Geiste des Liedes gar nicht einmal angemessen halten. Herr Max Hubert sang die Arie aus Weber's Euryanthe »Wehen mir Lüfte Ruh« und das darauf folgende Duett »Hin nimm die Seele mein« mit Frau Wilt. Letztere liess dann noch einmal ihre ganze, grossartige Technik glänzen in der Mozart'schen Arie aus der Entführung »Martern aller Arten«, deren überaus vollendete Ausführung ihr reichsten Beifall einbrachte. Herr Hill hatte nur Lieder gewählt: »Wegweiser« und »Aufenthalt« von Fr. Schubert, und »Wanderlied« von R. Schumann, in welchen er von neuem seinen gediegenen Geschmack und seinen verständnissvollen Vortrag bewährte. Wenn wir es berechtigt und verdient finden, dass allen diesen Künstlern rauschender und wiederholter Beifall zu Theil wurde, so schien doch in dem immer wieder erneuerten Applaudiren auch nach Hervorruf und Blumenspenden die wohlbekannte rheinische Gemüthlichkeit mitunter etwas über das gebührende Maass des Zulässigen hinaus sich zu ergehen. Dies hat namentlich darum auch ein inneres Missliches, weil durch die sich steigernde Lebhaftigkeit dieses Vergnügens auch bei weniger hervorragenden Leistungen der dem Vollendeten aus unmittelbarem Impulse gezollte Beifall in seiner Bedeutung abgeschwächt wird, und die Künstler sich selbst zum Theil ganz irrige Vorstellungen über dasjenige bilden, was sie geleistet haben.

Die beiden Theile des Künstlerconcertes wurden durch passende Ouvertüren eingeleitet, der erste durch eine Jubiläumsouvertüre von Jul. Rietz, welche er, wie wir aus dem Textbuche lernen, im vorigen Jahre zur Feier der goldenen Hochzeit des sächsischen Königspaares geschrieben hat. Dieselbe steht an melodischer Erfindung und einheitlicher Entwickelung den ähnlichen Werken von Rietz, die wir früher hörten, nicht gleich; doch ist sie, wie nicht anders zu erwarten, in formeller Hinsicht, Modulation und Durcharbeitung reich und mit Sicherheit ausgeführt und hält durchweg einen gewissen pompösen Ton fest, der sie zu einer festlichen Veranlassung ganz geeignet machte. Den zweiten Theil eröffnete sodann Mendelssohn's Ouvertüre zum Sommernachtstraum, unter Breunung's Leitung. Dass beide Aufführungen in ihrer Genauigkeit und Frische des trefflichen Orchesters völlig würdig waren, brauchen wir kaum hervorzuheben. Am Schlusse der Theile standen dann noch zwei grosse Chöre: an dem des ersten Händel's Hallelujah, und am Schlusse des Ganzen »Die Himmel erzählen« aus Haydn's Schöpfung. Vielleicht hätte sich die musikalische Leitung des Festes die Frage vorlegen können, ob das Hallelujah nach der Weber'schen Liebesscene einen geeigneten Platz hatte; eine Umstellung der beiden Chöre hätte gewiss den allzustarken Contrast gemildert. Letztere bewährten noch einmal die Trefflichkeit und Sicherheit des Chores, der nach den grossen Mühen der drei Tage und der Vorproben, wenn auch vielleicht etwas ermüdet, doch ausharrenden Muthes bis zum letzten Momente an seiner Stelle war. So nahmen wir von dem Feste, Alles in Allem betrachtet, einen erfreulichen, harmonischen, in vieler Beziehung glänzenden Eindruck mit.

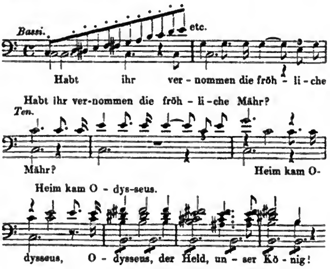
Möge das beginnende zweite halbe Säculum der Musikfeste des ersten würdig bleiben!

Odysseus.
Scenen aus der Odyssee.
Dichtung von Wilh. Paul Graff.
Für Chor, Solostimmen und Orchester von **Max Bruch**. Op. 41.

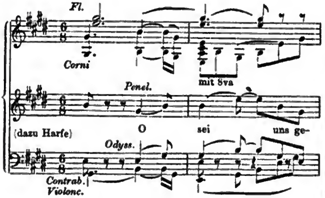
Berlin, N. Simrock. Partitur 18 Thlr. Clavierauszug 7½ Thlr.

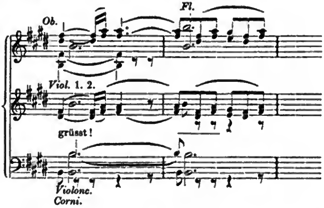
(Schluss.)

Nun folgt noch als froher, glänzender Schluss des Werkes (Nr. 10) das Fest auf Ithaka. Nach wenigen einleitenden Takten des Orchesters (C-dur $^4/_4$, *Allegro animato*), in denen eine, den Eingang beherrschende Triolenbewegung schon eingeführt wird, stimmt das »Volk von Ithaka« einen frohen Triumphgesang auf die Heimkehr des Odysseus an; die Stimmen setzen nach einander ein; gleich die ersten Themen fallen wieder durch eine naive, ungekünstelte Frische auf:

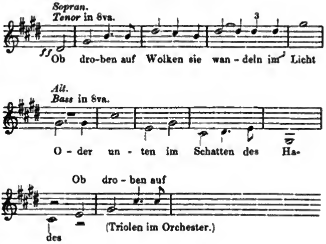


Nach dem kecken Uebergang nach H-dur setzen sofort die hohen Stimmen wieder in C-dur mit demselben Thema ein und führen es in gleicher Weise durch. Dann folgt der Satz zunächst dem verschiedenen Inhalte der Worte. Die Instrumente beginnen eine punktirte Bewegung; in getragenen Tönen schildert der Chor, wie Odysseus zuerst wie ein alter schwacher Greis vor ihnen erschien, dann aber plötzlich, wie ein Gott, den Bogen spannte (*Un poco stringendo*, E-dur); letzteres in kräftigem Aufschwunge, zu rauschender Begleitung. Nun wird der Tod der Freier kurz erzählt (*ritard. quasi Recit.*, zum Tremolo des Saitenquartetts) — als Ergänzung und Erfüllung der zu Ende der vorigen Nummer ausgesprochenen Erwartung —; heller und froher Triumphgesang erhebt sich, wird aber fürerst nicht durchgeführt, da noch eine wichtigere Scene vorher folgen musste. Nach wenigen kräftigen Rufen, die auf dem Dominantaccorde von E-dur abschliessen, leitet die Clarinette in einem sanften, vom hohen *a* abwärts steigenden Gange (E-dur $^6/_8$, *Andante sostenuto*) eine beruhigte Bewegung ein, und unerwartet erklingt das milde sehnsüchtige Thema der Einleitung wieder — es bildet die Vorbereitung zu der Feier des Wiedersehens der beiden Gatten. Nach der Beendigung der ersten Periode des Themas beginnt Penelope zuerst in kurzer Recitation (»Heil Dir mein Gatte!«) dann in fester Form (»Du mein Hort, mein Erlöser«) die Begrüssung ihres Gatten und die Aeusserung dankbaren Glückes. Eine ungestüme Aufwallung der Freude wird man vergebens erwarten: sie würde zu dem Charakter, in welchem uns Penelope bisher erschienen ist, nicht passen; es ist vielmehr in den getragenen, von edler Melodik und Harmonik erfüllten Gängen jene tief im Herzen, welches zum Ausharren gewöhnt war und jede Regung beherrschen gelernt hat, wurzelnde Freude, von Dank und Sicherheit des Besitzes eingegeben, ausgedrückt; keine Trübung, aber auch keine Leidenschaft haftet dieser Stimmung mehr an, welche in einer reinen Höhe über allem alltäglichen Treiben schwebt. Die gefüllten leisen Accordgänge, welche schon in der Einleitung den Abschluss der längeren Abschnitte bildeten, schliessen sich auch hier dem Gesange der Penelope an und erfüllen den Zuhörer mit einer Ahnung des seligen Schauers, der die beglückte Gattin erfüllt. Dann setzt Odysseus in gleicher Weise ein, nur dass seine Weisen — dieselben moduliren sehr bald nach A-dur — etwas mehr von männlicher Kraft durchdrungen erscheinen. Zu den wieder erklingenden, etwas länger sich hinziehenden harmonischen Gängen intoniren nun beide *unisono* das Dankgebet an Zeus »den erhabenen Hort«, und führen dasselbe dann in einem kurzen zweistimmigen Satze aus, in welchem sehr wirksam das Nebenthema der Einleitung, mit Begleitung der Harfe, wieder auftritt:

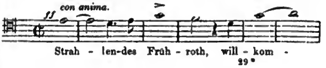


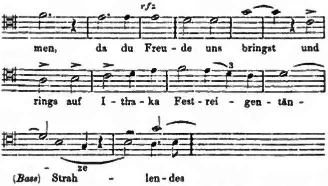


So schliesst dies Stück mit dem Eindrucke einer idealen Feierlichkeit. Nachdem nun dieser wichtigsten Pflicht des Dankes genügt ist, erfolgt erst der eigentliche Schlusschor, in mächtigen Accorden (E-dur $^2/_2$, *Allegro maestoso*); allen Göttern, heisst es, sollen Opfer flammen, »ob droben auf Wolken sie wandeln im Licht, oder unten im Schatten des Hades«. Mit den letzten Worten, welche zuerst auch noch vom vollen Chore gesungen werden, theilen sich die Stimmen und lösen sich, bei gesteigerter Bewegung, in wirksamer Declamation ab:



Daran schliessen sich, immer in gleich bewegtem Charakter, weitere Motive, während zuerst in den Mittelstimmen das »Triumph« treibend und anregend auftritt, sich deutlicher vernehmbar macht und zuletzt in der Höhe strahlend in die bewegte Menge hinein klingt. In die festlichen Klänge, die nun wiederum der Gesammtchor bringt, mischt sich da, wo sie einem vollen Abschlusse sich nähern, die Harfe in weiten gebrochenen Accorden; nach vier Takten wird plötzlich unvermittelt nach C-dur modulirt, und es beginnt hier der eigentliche, festliche, polyphon gestaltete Triumphsatz, der Höhepunkt dieses Satzes und vielleicht des ganzen Werkes; ihm liegt wieder eins jener weit ausgespannten, bedeutenden Themen zu Grunde, wie sie dem Componisten in einem so vorzüglichen Grade gelingen. Mit heller Kraft setzt der Tenor das Thema ein:





dann folgen die Bässe und so nach einander die übrigen Stimmen in kunstvoller, wirksamer Polyphonie, bis es am Schlusse, nach Wiederholung des »Triumph« noch einmal in aller Pracht von dem Gesammtchor gesungen wird. Es ist unmöglich, von der packenden Wirkung dieses Chores aus der blossen Angabe des Themas eine Vorstellung zu geben; auch die glänzende Begleitung des Orchesters, die Achtel der Saiteninstrumente, die Triller und Läufe der ersten Violine, welche das breit angelegte Thema hübsch zu beleben geeignet sind, die Accorde und Gänge der Harfe, dazu am Schlusse der volle Chor der Blasinstrumente, Alles trägt wirksam zu dem Eindrucke bei. Aber noch weiter weiss der Componist unser Interesse zu steigern. Nach dem Abschlusse des glänzenden Triumphchores setzen die Stimmen, bei fortdauernder Bewegung im Orchester, wieder einzeln mit den Worten und den Motiven des vorangegangenen Chores ein — aber in raschen, äusserst frappant wirkenden Modulationen führen sie aus C nach B-moll, und durch die Dominante zu *Es* und *As* nach dieser letzteren Tonart, von da in enharmonischer Rückung nach Fis-moll und nun in raschem Uebergange wieder zur Dominante von *E*, worin nun jene Perioden »Ob droben auf Wolken« u. s. w. in erneuerter Freudigkeit auftreten, um bei Erwähnung der »Götter der Heimath« noch eine kräftige Steigerung durchzuführen, das »Triumph« noch einmal mit heller Freudigkeit auszurufen, und dann unerwartet einer Beruhigung der Bewegung im Orchester Platz zu machen und nun der Betrachtung des heimathlichen Glückes freien Spielraum zu gönnen. Mitten in den Ausdruck des festlichen Jubels flicht nämlich die Dichtung die Strophe von der Liebe zur Heimath (»Nirgend ist's lieblicher« u. s. w.) ein, und nach der erwähnten Beruhigung wird jetzt die bereits bekannte Melodie in schönem Vollklange von Orchester und Chor noch einmal gebracht und wiegt den Zuhörer in das beseligende Gefühl in vollen und reichen Klängen ein — und wir dürfen sagen, dass hier der Componist eine Einheit der Idee in sinniger und schöner Weise am Schlusse hervortreten lässt. Wir haben uns die Frage vorgelegt, warum uns trotz der schönen Klangwirkung diese Wiederkehr des Heimathsgesanges etwas unerwartet überraschte, ein Eindruck, welchen vielleicht auch andere von dieser Stelle empfangen haben; wir glaubten diese Frage uns damit beantworten zu dürfen, dass dieser Eindruck auf rein musikalischen, nicht durch die Gedankenentwickelung des Textes gegebenen Gründen beruhe. Das Motiv des vorhergehenden Chores (»strahlendes Frühroth«) ist so mächtig und prägt sich so entschieden ein, dass die Erinnerung an dasselbe uns nicht mehr verlässt und jedes andere, so wohlklingend und schön empfunden es in seiner Art sein mag, neben jenem zurücktreten muss. Die musikalische Schlusswirkung wäre unseres Erachtens kräftiger, entschiedener geblieben, wenn jener Triumphchor in seiner ganzen Fülle und Macht den Schluss gebildet hätte. Dies war unser Eindruck sowohl beim Hören als beim Lesen der Stelle, wiewohl wir die Berechtigung des Einwandes nicht bestreiten wollen, dass vielleicht gerade diese harmonische Zusammenschliessung der Grundidee als ein eigentlicher Vorzug dieses Schlusses erscheint. In gewisser Weise hat der Componist beide Forderungen befriedigt, denn in der That bildet dennoch das triumphirende Motiv den Schluss; nach Beendigung des Heimathliedes tritt es noch einmal mit höchster Kraft in den Instrumenten auf, und der Chor wiederholt das Triumph! Willkommen! in kräftigen, lang gehaltenen Accorden in vollster, freudigster Kraft.

Damit sind wir mit unserer Beschreibung an den Schluss des Werkes gelangt. Wir haben nur zum Schlusse noch einmal zu wiederholen, wie wir dasselbe nicht nur in dem Schaffen unseres Componisten, sondern der gesammten Gegenwart als eine der bedeutendsten und erfreulichsten Erscheinungen zu betrachten haben. Des Componisten immer entschiedener aus- und durchgebildete künstlerische Individualität ist hier einem der edelsten Gegenstände gegenübergetreten, welche überhaupt künstlerischer Behandlung unterworfen werden konnten; er hat ihn in seiner Fülle und mit ganzer, verständnissvoller Begeisterung in sich aufgenommen und in freiem Schaffen wieder als geschlossenes, von einheitlichem Geiste getragenes Ganzes aus sich heraus gestaltet. Die ihn kennzeichnenden, eigenartigen Züge treten in voller Deutlichkeit hervor: überall gewahren wir eine kräftige, dem jedesmaligen Gegenstande angepasste und unmittelbarer Begeisterung entströmende Erfindung, seine Weisen zeigen edlen Schwung, überzeugende Wahrheit und dabei eine gewisse naive Unmittelbarkeit, wie sie den echten, aus innerem Berufe schaffenden Meister zeigen, der aus dem eigenen tiefen Quell immer zu schöpfen vermag, nie sein Können auf künstlich gewaltsamem Wege zu erregen nöthig hat. Diese unmittelbare Wahrheit seiner Weisen und der ganzen musikalischen Conception seiner Sätze, verbunden mit seiner allem subjectiven Grübeln, aller unklaren Verschwommenheit abgewandten kräftigen und gesunden Natur, ist es auch, welche diesem unstreitig bisher bedeutendsten Werke Bruch's so rasch den Weg zu den Herzen seiner Zuhörer gebahnt hat. So wenig wir sonst geneigt sind, aus einem raschen Erfolge künstlerischer Erzeugnisse bei der grossen Masse einen Schluss zu ziehen auf innere Bedeutung derselben, so glauben wir doch in diesem Falle umgekehrt den raschen Erfolg, welchen das Werk nun schon an verschiedenen Stellen gefunden hat, als innerlich begründete Folge der hervorragenden Eigenschaften desselben bezeichnen zu dürfen; wir glauben darin zu erkennen, dass neben den sonstigen charakteristischen Zügen in der Erfindung des Componisten auch eine gewisse natürliche, dem allgemeinen Empfinden entsprechende Einfachheit, eine gewisse im edlen Sinne populäre Eindringlichkeit enthalten ist. Verbindet sich nun diese Eigenschaft zugleich mit wahrer Schönheit, und an den Höhepunkten der Entwickelung mit jener einfachen, dem antiken Gegenstande so ganz angemessenen edlen Würde, so kann es nicht fehlen, dass ein solches Werk auch über das blosse momentane Gefallen hinaus die zum Verstehen der künstlerischen Ideen befähigten Zuhörer dauernd ergreift, sie zu kräftigerem tieferem Erfassen der Schönheit und des Inhaltes des Kunstwerkes hinaufführt, ihnen die schönen, jedem so verständlichen Empfindungen, welche in der Dichtung enthalten sind, von neuem recht tief in Herz und Gemüth einsenkt und so an seinem Theile jene innerlich läuternde Kraft ausüben hilft, in welcher die Alten eine Hauptaufgabe aller wahren Kunst erblickten.

Dr. H. Deiters.

Anzeigen und Beurtheilungen.

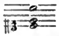
Musik für Orgel.

1. **Sechsunddreissig Nachspiele** für die Orgel. Componirt von **Christian Heinrich Rinck.** Zweite Auflage, besorgt durch Wilhelm Greef, Lehrer und Organist zu Moers. Op. 107. Essen, Druck und Verlag von G. D. Baedekor. (Ohne Jahres-Zahl und Preisangabe.) Querfolio 78 S. (1. Aufl. 1833. 2. Aufl. 1. Jan. 1857.)
2. **Ch. H. Rinck's Präludien.** Zweite Auflage. Wohlfeile Ausgabe der schönsten »Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen der evangelischen Kirche«. Ausgewählt und neu herausgegeben von Wilhelm Greef. Essen, Druck und Verlag von G. D. Baedekor. (Gleichfalls ohne Jahreszahl und Preisangabe.) (Das Vorwort zur 2. Aufl. ist datirt den 25. April 1865, Moers. qu. Fol. 120 S. (185 Nrn.) und 1 Bl. (1. Aufl. 1833).)
3. **Natorp-Rinck's Choralbuch** für evangelische Kirchen. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Die Choräle neu geordnet und historisch bestimmt von G. B. Adelbert Natorp, Consistorialrath und Pfarrer zu Düsseldorf, revidirt, mit meist neuen Zwischenspielen und mit Schlüssen versehen von Wilhelm Greef, Organist zu Moers. Essen, Druck und Verlag von G. D. Bädeker. 1870. (Ohne Preisangabe.) quer-fol. 2 Bl. 217 S. (269 Nrn.) und 1 Bl.

R. S. Aus dem in mancher Hinsicht hochverdienten und berühmten Verlage von Bädeker liegen dem Verfasser dieser Zeilen drei Werke des 1846 verstorbenen Darmstädter Hoforganisten und Cantors Christian Heinrich Rinck in neuen durch den Organisten Wilhelm Greef in Moers besorgten Auflagen vor. Nr. 1. 36 Nachspiele, erschien zuerst im Jahre 1833. Die neue Auflage ist vom Jahre 1857. Auch Nr. 2, eine Sammlung von Präludien, erschien zuerst 1833, wo sie 269 Vorspiele enthielt. Im Jahre 1836 erschien dazu ein Nachtrag, 30 Choräle mit Präludien und Zwischenspielen enthaltend. Aus beiden Werken bringt die vorliegende neue Ausgabe vom Jahre 1865 eine Auswahl der »schönsten Präludien«, 185 Vorspiele enthaltend, also etwas mehr als die Hälfte der sämmtlichen in beiden früheren Werken enthaltenen Summe. Nr. 3. Das Natorp-Rinck'sche Choralbuch erscheint sogar schon in dritter Auflage, nachdem es zuerst im Jahre 1829, dann 1835 erschienen war. Diese neueste Ausgabe ist vom Jahre 1870.

Wenn es die bisher bestandenen und zum grossen Theile auch jetzt noch bestehenden Verhältnisse des Musikalien-Verlags mit sich bringen, dass neue Auflagen musikalischer Werke einigermaassen zu den Seltenheiten gehören, so spricht der Umstand, dass die vorliegenden Rinck'schen Werke zu diesen Seltenheiten zu rechnen sind, schon sehr zu ihren Gunsten, mindestens aber für ihre Brauchbarkeit und für die beifällige Aufnahme, die sie bei ihrem früheren Erscheinen gefunden.

Rinck war ein Vielschreiber, aber im guten Sinne des Wortes. Er hat seiner Zeit eine fühlbare Lücke ausgefüllt. Mittelschwere, oder vielmehr leicht auszuführende Vor- und Nachspiele für Orgel gab es zu seiner Zeit nicht allzuviele, besonders aber nicht solche, die dem etwas weichlichen Stile, an welchem man damals anfing Geschmack zu finden, entgegenkamen. Seb. Bach's Compositionen für Orgel waren einestheils — was seine Prä- und Postludien, Phantasien und Toccaten anbetrifft, sowohl qualitativ wie quantitativ zu gross für den religiösen Geschmack und das liturgisch kirchliche Bedürfniss der damaligen Zeit, anderentheils, wo, wie in den Choralvorspielen, ein engerer Rahmen sie umgiebt, verlieren sie sich häufig genug in ein, wenn auch immer geistvolles, so doch von der einfachen klaren Schönheit abgewendetes Spintisiren über künstliche Formen, die, wenn auch für den denkenden Musiker, doch weniger für eine andächtig lauschende Gemeinde berechnet zu sein scheinen — wiewohl es auch unter diesen viele giebt, die ihren eigentlichen Zweck als Choral-Vorspiele in höchster Potenz erfüllen. Aber diese Zahl ist nur klein, und die eigentlichen Nachahmer von Bach, die Kittel und Krebs und Kirnberger, welche für denselben Zweck viel componirt haben, kehren noch mehr, wie das bei Nachahmern so häufig der Fall, jene blos formelle Richtung heraus, ohne dabei das Geistvolle ihres Vorbildes zu erreichen, wodurch ihre für den kirchlichen Gebrauch berechneten Orgel-Compositionen zu trocken-verständigen Machwerken werden. Diesem Mangel an kirchlich brauchbaren Orgelcompositionen gegenüber war Rinck — insbesondere wenn wir die in der Kirche damals noch nicht überwundene flach-rationalistische Richtung seiner Zeit erwägen — eine höchst willkommene Erscheinung. Mit ausserordentlich fruchtbarer Productionskraft begabt, verfertigte er nach und nach eine überaus grosse Anzahl von Prä- und Postludien, Orgelconcerten u. dgl., und die grosse Brauchbarkeit derselben sowohl für die Praxis, wie auch speciell für den Unterricht stellte sich gar bald heraus. Insbesondere der im Seminar gebildete ländliche Organist, dem seine Schullehrer- und Küster (!)-Geschäfte nicht Zeit zu tieferen Studien lassen, findet in ihnen eine reiche Fülle leicht zu bewältigenden Materials, und wenn tiefer denkende Köpfe auch mit dem etwas seichten Geschmacke der Rinck'schen Compositionen sich nicht begnügen werden, so ist doch auch heute noch nicht, trotz einer bedeutend vermehrten Production auf diesem Gebiete, die Fülle solchen Materials, welches auch den höchsten Ansprüchen zu genügen im Stande wäre, eine so reiche, dass die neuen Auflagen Rinck'scher Werke, trotz ihrer Mängel und Schwächen, doch nicht eine willkommene Gabe für das Orgelwesen sein möchten.

Jenen zum Theil schon angedeuteten Schwächen stehen auch einige sehr rühmenswerthe Vorzüge gegenüber. Zunächst ist bei Rinck sehr zu loben eine Leichtigkeit der Factur, die einem jeden Vor- oder Nachspiele einen natürlichen und ungezwungenen Fluss verleiht. Vortrefflich handhabt Rinck den dreistimmigen Satz. Er ist darin ganz Händel ähnlich, bei dem auch der dreistimmige Satz die Grundlage bildet. Von der Generalbasslehre ausgehend — in welcher allerdings der vierstimmige Satz anscheinend leichter als der dreistimmige aussieht — ist man mehr und mehr von der richtigen Werthschätzung der Dreistimmigkeit abgekommen. Weil bei der Verbindung von drei Stimmen nicht überall ein »vollständiger Accord« erscheint, so hält man diese Verbindung nicht ganz einer vollkommenen Harmonie (Symphonie) fähig. Ich frage aber, was heisst das: ein vollständiger Accord? Warum soll die Verbindung von Terz und Octave:  durchaus als ein Dreiklang mit fehlender Quinte, oder als ein Sextenaccord mit fehlender Sexte aufgefasst werden? Es ist diese Verbindung eben weiter nichts als die Vereinigung von Terz und Octave. Ich könnte sie ja sonst unter Umständen eben so gut als einen Septimen-Accord mit fehlender Quinte und Septime oder als einen Secundenaccord mit fehlendem Grundtone gelten lassen. Wirklich unvollständig kann diese Verbindung doch nur dann genannt werden, wenn der Componist merken lässt, dass er an betreffender Stelle gern noch die Quinte oder Sexte oder überhaupt irgend einen Ton hinzugefügt, wenn ihm nur noch eine vierte Stimme zu Gebote gestanden hätte. Aber ein solches »Merkenlassen« ist doch eben nur eine Ungeschicklichkeit des Componisten. Wenn nur sonst die Regeln des dreistimmigen Satzes richtig befolgt sind und

wenn die Melodien, aus welchen der Satz besteht, gute sind, dann wird so leicht nicht die Empfindung eines Mangels in symphonischer Beziehung Platz greifen können. Freilich nimmt man gewöhnlich an, dass die Verbindung dreier wirklich verschiedener Töne vollkommener wäre, als die Verbindung solcher, von denen zwei im Verhältniss der Octave stehen, z. B. also *c, e, a* sei vollkommener als *c, e,* $\bar{c}$ — und in der That ist dieser Anschauung, soweit sie sich auf den Dreiklang bezieht, durchaus, nicht ganz so unbedingt in Bezug auf die übrigen Intervall-Verbindungen beizupflichten — dafür aber bietet der dreistimmige Satz dem Componisten den höchsten Grad der Beweglichkeit für die einzelnen Stimmen, und wiederum würde nur bei ungeschickten Componisten eine symphonische »Leere« in Folge allzu seltener Anwendung der Verbindung von Terz und Quinte sich geltend machen, während der geschickte Musiker so oft wie er nur will Gelegenheit hat, die volle Symphonie des Dreiklanges ertönen zu lassen.

Nächst der vortrefflichen Behandlung des dreistimmigen Satzes ist bei Rinck auch meist eine sehr verständige Modulation zu loben. Wenn sie auch selten kühn genannt werden kann, so ist seine Modulation doch keineswegs arm, im Gegentheil häufig als sehr belebt nnd interessant zu bezeichnen, ohne dass in dem bunten Wechsel der Cadenzen und Cadenzwendungen ein zweckloses Umhertappen sich unangenehm bemerklich machte. Im innigen Zusammenhange mit der vernünftigen Cadenzirung steht eine wohlthuende Klarheit in der Ausprägung der musikalischen Gedanken. Ein bestimmtes Thema — Subject — tritt auf und wendet sich über kurz oder lang immer zu einer fasslichen Cadenz — dem Prädicate —, wodurch der Satz einen befriedigenden Abschluss erhält.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Gedicht von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Im Mendelssohn'schen Hanse pflegte der Geburtstag der Eltern durch eine musikalische oder theatralische Aufführung gefeiert zu werden. Im Jahre 1826 fand zu Ehren des Geburtstages von Felix Mendelssohn's Mutter ein lustiger Maskenscherz statt. Felix trat als Tyroler auf und liess in einem Roulette Bonbons und selbstverfertigte Verse ziehen. Ich theile einige mit, die für die musikalische Richtung des Jünglings, der damals den Sommernachtstraum componirte, merkwürdig sind. Sie lauten:

Schreibt der Komponiste ernst,
Schläfert er uns ein;
Schreibt der Komponiste froh,
Ist er zu gemein;
Schreibt der Komponiste lang,
Ist es zum Erbarmen;
Schreibt der Komponiste kurz,
Kann man nicht erwarmen;
Schreibt ein Komponiste klar,
Ist's ein armer Tropf;
Schreibt ein Komponiste tief,
Rappelt's ihm im Kopf;
Schreib' er also wie er will,
Keinem steht es an,
Darum schreib' ein Komponist
Wie er will und kann.

Felix' Mutter bemerkte: »Ich fand die Verse eigentlich rührend, sie beweisen, wie die tausenderlei Kritiken über jedes Kunstwerk heutiger Zeit auf ein junges, selbst producirendes Köpfchen wirken müssen.« (Aus »Ueber Land und Meer«, 1873 Nr. 36.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** Herr Professor A. Haupt liess auf Anregung mehrerer Collegen eine Einladung an die Berliner Organisten (königlichen sowohl wie städtischen und sonstigen Patronats) zu einer Versammlung am 27. v. M. im Saale des Königlichen Instituts für Kirchenmusik ergehen. Der Tagesordnung gemäss wurde folgendes Comité zur Vorbereitung weiterer Besprechung amtlicher Fragen gewählt: Professor Haupt, Vorsitzender; Prof. Schneider, stellvertretender Vorsitzender (derselbe hatte eine eventuelle Wahl zum Vorsitzenden abgelehnt); Reinh. Succo, Secretär; Musikdirector H. Hauer (Organist an der Jacobikirche), Schatzmeister; Organist Magnus (Neue Kirche), stellvertretender Secretair. Es wurde freudig von den 22 versammelten Organisten dieser Zusammenschluss der hiesigen Collegen begrüsst und knüpfen wir die besten Hoffnungen daran. Uebrigens ist das Zusammengehen der städtischen Organisten im vorigen Winter nicht ohne Erfolg geblieben. Durch Prof. Haupt's Vermittelung sind fast die sämmtlichen städtischen Stellen freilich nur wenig, doch immerhin etwas verbessert worden. Die Organisten wollen allerdings bei einer blos pecuniären Verbesserung nicht stehen bleiben, sondern streben darnach, das Amt als solches nach Kräften zu heben. Die Versammlung soll alle Vierteljahre stattfinden und ihr immer einen Monat vorher eine Comitésitzung vorangehen, in welcher die Tagesordnung für die General-Versammlung vorbereitet wird.

✱ **Berlin.** Der gesammte musikalische Nachlass des verstorbenen kgl. Musikdirectors August Conradi ist in das Eigenthum der Hof-Musikhandlung von Ed. Bote & G. Bock übergegangen. Es befinden sich in demselben eine grosse Anzahl von Compositionen, z. B. 5 Symphonien, viele Concerte, Ouvertüren u. s. w., und beabsichtigt die Handlung, diese Werke herauszugeben.

✱ **Berlin.** Vor Kurzem wurde hier zum erstenmal einer Strasse der Name eines Musikers beigelegt. Es ist die von der Strasse »In den Zelten« nach dem Kronprinzufer führende Verbindungsstrasse, welche nach allerhöchster Bestimmung den Namen »Beethovenstrasse« führen soll.

✱ Aus **Innsbruck** wird der Wiener »Deutschen Zeitung« vom 4. Juli geschrieben: »Auch in diesem Jahre haben wir der unermüdlichen Thätigkeit Nagiller's wieder Genüsse der herrlichsten Art zu danken. Am 25. Juni führte uns derselbe *Mendelssohn's* »Elias« vor, und zwar in einer Weise, welche die vollste Anerkennung verdient. Die Soli waren sehr gut durch die Damen Förster und Diez und die Herren Hubert aus München und Vielionger von hier vertreten. Als besonders gelungen können wir das Engel-Terzett hervorheben, wobei eine Dilettantin die dritte Stimme übernommen hatte. Von sehr vollem, schönem Klange war wieder der Chor, der ersichtlich bemüht war, zum Gelingen des Ganzen beizutragen. Dasselbe lässt sich auch vom Orchester sagen. — Bei dem am 26. Juni stattgefundenen Künstler-Concerte bot sich denn auch für das Orchester Gelegenheit, ein gewichtiges Wort mitzureden, und zwar durch die Aufführung von *Mozart's* grosser Cdur-Symphonie mit Fuge, eines Adagio aus der Suite Nr. 3 C-dur von *Haydn* und *Beethoven's* »Egmont«-Ouvertüre. Frau Förster sang von *Beethoven* Scene und Arie: »Ah perfido« mit echt künstlerischem Verständniss und sicherer Technik, und *Schubert's* »Erlkönig«, wobei sich denn wiederum bestätigte, dass diese herrliche Ballade am besten vom Sopran gesungen wird. Gerade die wirksamsten Stellen können nur von einer Sopranistin gesungen werden; der reiche Beifall, welchen Frau Förster erntete, mag derselben sagen, dass sie die Sache richtig, das heisst künstlerisch wahr behandelt hatte. Ausser diesen beiden Werken sang sie noch mit Herrn Hubert ein Duett aus »Euryanthe«, Herr Hubert allein noch die Arie aus der »Schöpfung«: »Mit Würd' und Hoheit«, welche begeistert vom Publikum aufgenommen wurde. — Frau Diez sang drei Lieder von *Wüllner*, *Brahms* und *Scholz*, mit klarer Textwiedergabe und schönem Ton, denen sie auf Verlangen noch ein viertes hinzufügte; es war dieses *Schubert's* »Forelle«. Eine Glanzleistung war die Arie aus *Händel's* »Judas Maccabäus«: »Falscher Weisheit«. Diese Perle unter den Sopran-Arien ist eigentlich erst mit der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft wieder ans Licht gezogen worden — in früheren Ausgaben ist sie uns wenigstens nicht begegnet. Frau Diez hätte nicht passender wählen können, und gebührt ihr für die vortreffliche Ausführung, besonders der saubern echten Triller, aufrichtiger Dank. Sämmtliche Nummern von den Solosängern, dem Chore und Orchester wurden mit lebhaftem Beifalle aufgenommen.«

✱ **Madrid.** Kürzlich wurde vom Minister bei der Akademie der schönen Künste eine Musiksection errichtet, zu deren 12 ersten Mitgliedern ernannt wurden: Hilarion Eslava, Emilio Arrieta, Francisco Asenzo Barbieri, Jesus de Monasterio, Valentin Zubiaurri, Juan Guelbenzu, Mariano Vazquez, Baltasar Saldoni, Rafael Hernandez, Antonio Romero, José Inzenza und Antonio Maria Segovia.

✱ **Paris.** Die Wittwe Ad. Adam's hat der Bibliothek des Conservatoriums 37 Bände von Autographen und Originalpartituren ihres verstorbenen Gatten zum Geschenk gemacht.

✱ **Paris.** Die Gazette de France vom 20. Juni enthält unter ihren Theaternachrichten folgende kurze, aber charakteristische

Notiz: „In der »Oper« morgen: »Der Freischütz«, Oper in drei Acten, von Donizetti; darauf zum neuntenmale »Gretna-Green«, Ballet in 4 Act. Montag den 30. Juni, 10 Uhr Vormittags, findet in der »Oper« die Bewerbung um die im Orchester unbesetzten Stellen für zwei Violinen und eine Bratsche statt. Man hat sich auf dem Theater-Secretariat zu melden. Die Eigenschaft als Franzose ist unumgänglich erforderlich." Dass bei der Besetzung der verschiedenen Instrumente weniger auf die musikalische Befähigung des Künstlers, als auf seine nationale Abstammung gesehen wird, setzt uns nicht so sehr in Verwunderung, als der Umstand, dass Donizetti den »Freischütz« componirt hat. Oder sollte er doch von Weber sein, und die Gazette de France hat nur nichts mit dem Deutschen zu thun haben wollen und ihm daher aus französischem Nationalstolz den Italiener substituirt?

* **Salzburg.** Die Mitglieder des Mozarteum-Orchesters beschlossen in einer Berathung am 10. v. M., den Vorstand des Mozarteums im Interesse des Instituts um Enthebung des gegenwärtigen artistischen Leiters (Dr. O. Bach) von seinem Posten zu ersuchen.

* **Würzburg.** Die Gesellschaft Liedertafel zu Würzburg, die seit Ausrüstung des ersten deutschen Gesangfestes 1845 durch Pflege des Gesanges und der Musik überhaupt, durch Aufführung der bedeutenderen Tonschöpfungen, durch Theilnahme an grösseren Gesangfesten, eine hervorragende Stelle unter den deutschen Sängergesellschaften zu erringen und zu behaupten wusste, hat ihr Ehrenmitglied Dr. Muck, in den weitesten Kreisen als Componist und Kapellmeister bekannt, zum Musikdirector gewählt, nachdem der verdienstvolle langjährige Dirigent Fritz Brand aus Gesundheitsrücksichten freiwillig zurückzutreten sich genöthigt sah.

* [Anton Rubinstein.] Amerikanischen Blättern zufolge beabsichtigt Anton Rubinstein seine Laufbahn als Pianist aufzugeben und künftighin sich nur ausschliesslich der Composition und Leitung von musikalischen Aufführungen zu widmen.

* Auszeichnungen und Ernennungen: Dem Componisten Friedrich Nuhn in Burgsteinfurt ist das Prädicat »Musik-Director« beigelegt worden.

* Gestorben. [Fürst Poniatowski.] Aus London, 3. Juli, wird geschrieben: Gestern starb hier ganz plötzlich Fürst Joseph Poniatowski, ein Abkömmling des berühmten polnischen Heros gleichen Namens, in seinem 57. Lebensjahre. Seit dem Falle des französischen Kaiserreiches lebte der ehemalige Diplomat und Senator in einem kleinen Hause in London und fristete sein Leben durch seine Compositionen und Musik-Unterricht. Erst vor wenigen Tagen, am 27. Juni, gab er im Drury-Lane-Theater ein glänzendes Abschiedsconcert, da er von dem bekannten Ullman für eine Concert-Tour in Amerika als Dirigent engagirt worden war. (Das reichhaltige Programm umfasste unter Anderem Fürst Poniatowski's Messe in F, deren Hauptpartie Christine Nilsson innehatte. Die genannte Künstlerin sang auch des Fürsten Ballade »The Flower Girl«, während Frl. Tietjens durch den Vortrag der grossen Scene aus dem »Freischütz« das Publikum entzückte. Der fürstliche Concertgeber führte den Taktstock.) — Joseph Michel Xavier François Jean Fürst Poniatowski wurde in Rom im Februar 1816 geboren, wo sein Vater, Stanislaus Poniatowski, zur Zeit ansässig war. Als Jüngling trat er als Freiwilliger in ein Corps der Chasseurs d'Afrique. Später liess er sich in Toscana naturalisiren und erhielt von Leopold II. den Titel Prinz von Monte-Rotondo. Im Jahre 1848 wurde er zweimal zum Mitgliede der Deputirten-Kammer von Florenz gewählt und als bevollmächtigter Minister nach Paris, London und Brüssel gesendet. Erstere Stadt wählte er 1854 zu seinem permanenten Domicil. Er wurde naturalisirter Franzose und erhielt im December gedachten Jahres die Senatorswürde, nachdem er schon einige Jahre vorher Grossofficier der Ehrenlegion geworden war. Ausser seinen politischen Befähigungen besass er seltene musikalische Talente, und er war der Componist einer Anzahl Opern, Messen, Lieder und Concertstücke. Erst im vorigen Jahre schrieb er für Adelina Patti die Oper »Gelmina«, die im Coventgarden-Theater in London mit vielem Erfolge aufgeführt wurde.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

Aloysio (Antonio). Nuovo Sistema di notazione musicale che tende a facilitare la lettura, la esecuzione e la stampa della musica a tipi mobili. In-8° grande, pag. 18 e tre tavole. Venezia, tip. Cecchini. L. 2.

Angeleri (Antonio). El pianoforte. Posiciones de la manos. Manera de tocar. Preceptos teórico-prácticos. Obra ilustrada con grabados al aguafuerte por Eleuterio Pagliano. In-4°., pag. 84. Milano, Stab. Ricordi. Precio 36 Reales.

Arti (le) sceniche. Giornale-guida trimensile per le direzioni, le imprese teatrali e gli artisti. Anno I. num. 1. 12. aprile 1873. In-4°., pag. 1—4. Milano, tip. del Commercio. Abbuonamento annuo L. 20. — Semestre L. 15.

Carlez. — Grimm et la musique de son temps, par *M. Jules Carlez*, de l'Académie des sciences etc. de Caen. In-8°. 44 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel.
Extr. des Mémoires de l'Académie.

Daita (G.). R. Collegio musicale del buon pastore in Palermo. In-8°., pag. 20. Palermo, tip. Lao.

—— Sul collegio di musica in Palermo: appendice al cenno storico artistico ed organico. In-8°, pag. 16. Ibid.

Fantoni (Cav. Dott. Gabriele). Storia universale del canto. Due volumi in-16, pag. 308, 318. Milano, Natale Battezzati edit. L. 6,00.

Florimo (Francesco). Cenni storici sul Collegio di musica di S. Pietro a Majella in Napoli. In-8°, pag. 48, Napoli, tip. Gennaro de Angelis.

Foucart. — De collegiis scenicorum artificum apud Graecos. — Thesim proponebat facultati litterarum Parisiensi P. Foucart, Athenis scholae olim alumnus. In-8°, 112 p. Paris, imp. Chamerot; lib. Klincksieck. (16. juin.)

Meyer, Bruno. — Aus der ästhetischen Pädagogik. Sechs Vorträge von *Bruno Meyer*. Berlin, Verlag von Gebrüder Paetel. 1873. 8°. 4 Bl. 256 S. 1 Thlr. 24 Sgr.
[Vorträge gehalten im November und December 1869. 1. Einleitung. Stellung und Wichtigkeit des Aesthetischen als Erziehungsmittel und Unterrichtsgegenstand. 2. Sprache und Literatur. 3. Musik. 4. Künstlerische Lebensformen. 5. Die Werke der bildenden Künste. Die Kunst im Handwerke. Die selbstthätige Uebung in den Künsten. 6. Die ästhetische Pädagogik gegenüber der Praxis. — Anmerkungen und Ausführungen. — Die Grundzüge des dritten Vortrags werden wir mittheilen.]

Oppenheim, Isac. Lebensbilder eines fahrenden Sängers. Leipzig, Mayer. 8°. VIII, 207 S. 1 Thlr.

Riehl, W. H. Freie Vorträge. 1. Sammlung. Stuttgart, Cotta. gr. 8°. XV, 475 S. 2½ Thlr.
[Enthält an musikalischen Aufsätzen: Der Musiker in der Bildergallerie. Die Zopfperiode des deutschen Liedersatzes. Gluck als Liedercomponist.]

Roeder, Martin. — Eine missachtete Kunstform und zu deren Regeneration einige erläuternde Worte von *Martin Roeder*. Berlin, Verlag von Wilh. Müller. (Ohne Jahreszahl. 1873.) 4°. 8 S. 5 Sgr.
[»Versuch, in kurzen Zügen Ursprung, Wesen und Verhältniss des Melodrams, sowohl zur antiken wie zur modernen Musik darzulegen« — ein »lückenhaftes Essay« in gespreiztem Tone.]

Schubiger, P. Anselm. Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz. Einsiedeln, Gebr. Benziger. Hoch 4°. 60 S. 20 Ngr.

Uda (Felice). Racconti sociali ed artistici. Il primo e l'ultimo. La perle d'Andalusia. — Una fantasia su motivi di Berlioz. In-16°, pag. 228. Milano, Natale Battezzati edit. L. 2, 50.

Wagner, Richard. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. 2. Auflage. Leipzig, J. J. Weber. 16°. XXIV, 443 S. 2 Thlr. (1. Ausg. 1863.)

Songs (The) of England: a Collection of English Melodies; including the most Popular Traditional Ditties and the Principal Songs and Ballads of the last three Centuries. Edited, with new songs and accompaniments; by J. L. Hatton. London, Boosey. Royal 8vo. 240 p. sewed 2 s. 6 d., cloth 4 s.

Die vollständige Partitur des Richard Wagner'schen »Rheingold« ist jetzt bei Schott in Mainz erschienen. Dieselbe trägt folgenden Titel:

Der Ring des Nibelungen,
ein Bühnenfestspiel für drei Tage
und einen Vorabend.
Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und
zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters des Königs
LUDWIG II.
von Bayern
vollendet von
Richard Wagner.
Vorabend:
Das Rheingold.

ANZEIGER.

Mendelssohn'sche Werke.

[147] Soeben erschien:

Neue billige Ausgaben.

Sommernachtstraum.
Op. 61. Vollständ. Clav.-Ausz. 1½ Thlr.

Demnächst erscheinen:

Lobgesang.
Op. 52. Vollständ. Clav.-Ausz. 1½ Thlr.

Athalia.
Op. 74. Vollständ. Clav.-Ausz. 1½ Thlr.

Roth cartonnirt. gr. 8°.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

---

[148] **Neue Musikalien**

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Bach, Joh. Seb., **Sechs Gavotten** aus den englischen und französischen Suiten. Für Violine und Pianoforte bearbeitet von Robert Schaab. 1 Thlr.
— **Zwölf Sarabanden** aus den englischen und französischen Suiten. Für Violoncell und Pianoforte bearbeitet von Robert Schaab. Zwei Hefte à 25 Ngr.
Beethoven, L. van, **Märsche**. Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Theodor Kirchner. Vier Hefte à 1 Thlr. 10 Ngr.
Brahms, Johannes, Op. 15. **Concert** f. das Pianoforte. Arrangement für zwei Pianoforte. Partitur. 3 Thlr.
Büchler, Ferdinand, Op. 18. **Rhythmische Uebungsstücke** für Violoncell mit Begleitung eines zweiten Violoncells. Zwei Hefte à 1 Thlr.
Grimm, Jul. O., Op. 18. **Sechs Lieder und Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
Heller, Stephen, Op. 135. **Zwei Intermezzi** f. Pianoforte. Nr. 1, 2 à 25 Ngr.
Kirchner, Theodor, Op. 13. **Lieder ohne Worte** für Clavier. (Dem Andenken Mendelssohn's gewidmet.) 1 Thlr. 10 Ngr.
— Op. 14. **Fantasiestücke** für Pianoforte. Drei Hefte à 1 Thlr.
Löw, Josef, Op. 191. **Bilder in Tönen. Album für die Jugend.** Dreissig kleine characteristische Stücke für Pianoforte zu vier Händen (Die Prime im Umfange von fünf Tönen.) mit besonderer Rücksicht auf Rhythmik. Drei Hefte à 1 Thlr.
Dasselbe complet 2 Thlr. 15 Ngr.
Meinardus, Ludwig, Op. 33. **Chorlieder** für drei weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte à 1 Thlr. 15 Ngr.
Merkel, Gustav, Op. 74. **Abendbilder.** Vier Clavierstücke. 20 Ngr.
— Op. 75. **Traumbild.** Idylle für Pianoforte. 12½ Ngr.
Schulz-Beuthen, Heinrich, Op. 3. **Walzer** für Clavier zu vier Händen. 1 Thlr.
Seeling, Hans, Op. 18. **Rondo** für Pianoforte. (Nachgelassenes Werk.) 20 Ngr.
— Op. 19. **Concert-Allegro** für Pianoforte. (Letztes nachgelassenes Werk.) 1 Thlr.
Stieber, Ferd., Op. 101. **Drei zweistimmige Lieder** für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Nottebohm, Gustav, **Beethoven's Studien.** Erster Band. Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri. Preis 4 Thlr. netto.

---

[149] Soeben erschienen im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

Krause, A., Instructive Sonaten für das Pianoforte. (Op. 1. 10. 12. 19. 21. 24.) Nach aufsteigender Schwierigkeit geordnet vom Componisten. **Roth cartonnirt.** Pr. netto 3 Thlr.

---

[150] Verlag von *E. W. Fritzsch* in Leipzig.

Thematisches Verzeichniss
der in Deutschland im Druck erschienenen
Instrumental-Compositionen
von
Friedr. Chopin,
mit Beifügung der Textanfänge seiner Lieder.
In alphabet. Ordnung und mit Angabe der Arrangements, Preise und Verlagsfirmen.
Preis 10 Ngr.

Systematisches Verzeichniss
der
in Deutschland im Druck erschienenen
Compositionen
von
Felix Mendelssohn-Bartholdy.
(Mit Angabe der Tempi, Ton- u. Taktarten, sowie der Arrangements, Preise und Verlagsfirmen.)
Preis 7½ Ngr.

Systematisch-alphabetisches Verzeichniss
der
in Deutschland erschienenen
Compositionen
von
Franz Schubert.
(Mit ausschliesslicher Berücksichtigung der Originale in allen den Fällen, wo solche im Druck erschienen sind.)
Preis 7½ Ngr.

Literarisches Verzeichniss
der im Druck erschienenen
TONWERKE
von
Robert Schumann.
(Mit genauer Angabe der Titel, der Zeit der Entstehung und Veröffentlichung der Compositionen, der Ueberschriften zu den einzelnen Sätzen, der Tempo- und Taktbezeichnungen, der Tonarten, der Textanfänge, der Verleger, der Preise und der sämmtlichen Uebertragungen, sowie mit einem ausführlichen Sachregister.)
Angefertigt von Alfred Dörffel.
Preis 15 Ngr.

---

[151] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Wohlfahrt, H., Op. 86. **Kleine Leute.** Erstes Melodien-Album für junge Clavier-Anfänger, vom Leichteren zum Schwereren fortschreitend. netto 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 23. Juli 1873. **Nr. 30.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Ein Vorschlag zur Aenderung des Kammertons und zur Vereinfachung unseres Notensystems. — Anzeigen und Beurtheilungen (Musik für Orgel [Werke von Ch. H. Rinck] [Fortsetzung]). — Musikbericht aus München (Fortsetzung) VI. — Die Braut von Lammermoor. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Ein Vorschlag zur Aenderung des Kammertons und zur Vereinfachung unseres Notensystems.

»Le diapason et la notation musicale simplifiés par Charles Meerens«. Paris, Bruxelles, Londres, Mayence, Schott frères. 1873. 44 p. et 1 Table. 8⁰. Pr. 1 fr.

In diesem kleinen Schriftchen, dessen Grundzüge zunächst den Akademien von Brüssel und Lille unterbreitet worden waren, unternimmt es Herr Karl Meerens, einerseits dem Pariser Kammerton von 1858 ernstlich zu Leibe zu rücken und eine andere Tonhöhe als normale vorzuschlagen, andererseits im Anschlusse hieran eine neue und wie er glaubt einfachere Notirungsweise zur Einführung zu empfehlen. Auch für die Takt- und Zeitbestimmungen glaubt er in einem dritten, zusätzlichen Abschnitte wesentliche Vereinfachungen in Vorschlag bringen zu sollen. Wir geben im Nachstehenden die Hauptgrundzüge seiner Auseinandersetzungen, um für jeden der drei Abschnitte unsere Bemerkungen anzuknüpfen. Im Voraus sei rühmend erwähnt, dass Meerens überall mit Sachkenntniss verfahren ist und die einschlägige Literatur fleissig benutzt und, was dem Schriftchen besonderes Interesse verleiht, gewissenhaft citirt hat.

Die Verschiedenheit der absoluten Tonhöhe bei den Instrumenten mit festen Tönen hat seit dem mächtigen Aufschwung, den die Instrumentalmusik binnen zwei Jahrhunderten gewonnen hat, grosse Verwirrung, grosse Nachtheile und Unbequemlichkeiten mit sich gebracht. Instrumentenmacher, Spieler, Sänger, Orchesterdirigenten, musikalische Institute, alle waren mehr oder weniger an diesen Unzukömmlichkeiten betheiligt, und es musste daher das Vorgehen der französischen Regierung allseitig auf das Freudigste begrüsst werden, welche im Jahre 1858 eine Commission zur Herstellung einer allgemein einzuführenden absoluten Tonhöhe einsetzte. Diese Commission trat zusammen und entschied sich dafür, dass für das zweigestrichene *a* die Schwingungszahl 870 auf die Secunde als Norm gelten solle. Wäre dieser Beschluss nun überall angenommen und ausgeführt worden, so wäre nach der praktischen Seite hin fürder jede Schwierigkeit beseitigt. Allein es erhoben sich sehr bald in verschiedenen Ländern sehr gewichtige theoretische Bedenken gegen die Pariser Beschlüsse, welche der Einführung der neuen Stimmung an manchen Orchestern hindernd in den Weg traten, und so ist es leider dahin gekommen, dass zu den früher vorhandenen verschiedenen Normalhöhen eine neue sich zugesellt hat, welche nicht im Stande gewesen ist, die früheren zu verdrängen. Dadurch wurde das Uebel bedeutend vergrössert. Denn während früher die Schwankungen der Stimmgabeln sich immerhin in verhältnissmässig engen Grenzen (zwischen 890 und 910 für das zweigestrichene *a*) bewegten, hat die Zahl 870 die bestehende Kluft wesentlich erweitert, indem nunmehr der Ton $\bar{\bar{a}}$ bei den verschiedenen Orchestern und Instrumenten zwischen den sehr merklich weit auseinander liegenden Höhen von 870 und 910 Schwingungen schwankt.

Hat also praktischer Widerstand das löbliche Unternehmen der französischen Commission von 1858 zum Scheitern gebracht, so fragt es sich jetzt, ob und in wie fern jener Widerstand gerechtfertigt sei. Sehen wir uns nach den Gründen um, welche die Normalzahl 870 zu Tage gefördert haben! Man ging von der richtigen Erwägung aus, dass der Kammerton, der früher viel niedriger gestanden habe, in den letzten Zeiten auf eine Höhe gestiegen sei, die mit den Bedürfnissen der Kunst im Widerspruch stehe. Es handelte sich also um eine Erniedrigung der Normalhöhe, jedoch nicht in einem Maasse, dass dadurch mit unserer ganzen musikalischen Vergangenheit gebrochen werde, also namentlich mit jener Einschränkung, welche die Anfertigung und der Wohlklang der Instrumente einerseits und der mit bestimmten beizubehaltenden Tonbezeichnungen correspondirende natürliche Umfang der menschlichen Stimme andererseits gebieterisch fordern. Diese praktischen Gesichtspunkte blieben für die Commission die einzig leitenden, und man nahm nun unter vielen vorliegenden Stimmgabeln diejenige, welche den niedrigsten Ton gab. Es war eine alte Karlsruher Gabel, die zufällig 870 Schwingungen in der Secunde machte. So ist der Pariser Kammerton entstanden. Wie wenig sich vom praktischen Standpunkte aus gegen diese Stimmung einwenden lasse, beweist Meerens selbst durch seinen Reformvorschlag, der bei manchen achtungswerthen Theoretikern schon vielen Anklang gefunden zu haben scheint. Er schlägt nämlich ein $\bar{\bar{a}}$ von 864 Schwingungen auf die Secunde vor, welches einerseits noch weiter von den früheren Stimmungen nach der Tiefe zu abweicht, aber andererseits von der neuen Pariser Stimmung nur um ein Intervall entfernt ist, welches nahezu an der Grenze der hörbaren Tonunterschiede liegt.

Soll nun der Verbesserungsvorschlag des Herrn Meerens Aussicht haben, von der musikalischen Wissenschaft und Technik adoptirt zu werden, so liegt auf der Hand, dass die für denselben geltend gemachten Gründe durchschlagend sein müssen; denn ohne solche wird man sich hüten, zu Gunsten eines fast unwesentlichen Tonunterschiedes die Latitüde der

Schwankungen in der Normalhöhe und gleichzeitig die zur Zeit herrschende Verwirrung noch zu vergrössern. Hören wir diese Gründe; sie liegen auf dem theoretischen Gebiete.

Herr Meerens hält nämlich mit der Erfüllung der praktisch-musikalischen Bedürfnisse die Aufgabe der Fixirung der absoluten Tonhöhe keineswegs für gelöst. Er will, dass man auch die theoretisch-wissenschaftlichen Gesichtspunkte, die hier in Frage kommen, berücksichtige. Darum verlangt er, dass für den Normalton eine Schwingungszahl genommen werde, welche auch in zahlen-harmonikalem Sinne geeignet sei, zum Ausgangs- und Mittelpunkt für die Berechnung der übrigen Töne zu dienen. Er verwirft daher jede Zahl, die, wie z. B. $870 = 2 \cdot 3 \cdot 5 \cdot 29$, nicht einzig aus den drei musikalischen Primzahlen 2, 3 und 5 hervorgegangen sind, und sucht ferner nach einer als Ausgangspunkt dienenden Einheit, welche mit unseren gewohnten Tonscalen am besten in Uebereinstimmung zu bringen ist, und welche es sonach am vollständigsten gestattet, die wichtigsten Töne durch Ganzzahlen zu bezeichnen, welche mit den Schwingungsmengen auf die Dauer einer Secunde identisch sind.

Das bringt ihn auf den Ton *c*, die Tonika unserer einfachsten und gleichsam normalen Durscala, welcher ohne Zweifel (*évidemment*) die Note sei, die man als uranfängliche Intonation zu betrachten habe. Ist also $c = 1$ zu setzen, so liegt die Octave, welche nach unserer gewohnten Praxis den Kammerton enthält, zwischen $\overline{\overline{c}} = 512$ und $\overline{\overline{c}} = 1024$. Nun tritt freilich die Frage auf, welches $\overline{\overline{a}}$ man aus den verschiedenen enharmonischen Nebenformen herausnehmen solle, ob das syntonische $= \frac{512 \cdot 5}{3}$, oder das gleichschwebende $= 512 \cdot 1{,}68179$, oder endlich das fälschlich nach dem Pythagoras benannte triadische $= \frac{512 \cdot 27}{16}$. Das der reinen Stimmung entsprechende $\overline{\overline{a}}$ wird consequenter Weise abgewiesen, »weil es zur Tonalität von *f* gehört; sein ternärer Nenner bezeichnet seinen Dominantcharakter im Vergleich zu *c*.« Das ist ganz richtig. Das reine *a* gehört nicht zu den Obertönen des Klanges *c*, sondern zu denen des Klanges *f*; es wird sich also, wenn wir $c = 1$ setzen, niemals durch eine Multipel von 1, d. h. niemals durch eine Ganzzahl ausdrücken lassen, sondern nur durch einen Bruch, welcher Multipel von $f = \frac{1}{3}$ ist. Das $\overline{\overline{a}}$ der gleichschwebenden Scala kommt wohl aus gleichem Grunde nicht in Betracht, und ausserdem, meint Meerens, verdanke es seine Existenz rein conventionellen Gründen. So bleibt denn nur die letzte Form $\frac{27}{16}$ übrig, welche allerdings zur Tonalität von *c* gehört und für die betreffende Octave die Schwingungszahl 864 aufweist. Dieser Ton entspricht auch der 45. Gabel des nach Scheibler's Erfindung von König construirten Tonmessers.

Es ist nicht zu leugnen, dass sich für den Vorschlag von Meerens viele Gründe geltend machen lassen. »Die symbolischen Werthe der Tonleiter werden zu wirklichen Werthen«, und so erleichtert sich die Berechnung, ohne dass eigentlich ein gänzlicher Umsturz des Vorhandenen nöthig wäre. Denn der Unterschied zwischen 864 und 870 Schwingungen ist so klein, dass zwei Instrumente, welche nach je einer dieser Stimmungen abgestimmt wären, recht gut mit einander concertiren, und dass auch die meisten Instrumente, ohne an ihrer Construction oder ihrem Wohlklang Abbruch zu erleiden, leicht in die neue Tonhöhe gebracht werden könnten. Das Wichtigste scheint uns aber der Umstand zu sein, dass die Physiker in seltener Uebereinstimmung seit Langem in ihren Experimenten und Rechnungen von einem *c* ausgehen, welches $= 2^n$ ist. Von besonderen Autoritäten, die sich in älterer und neuerer Zeit für die Zahl 864 ausgesprochen haben, sind Sauveur, Chladni, Fétis, Rudolf König und Delezenne genannt.

Wir sind vollständig für die Stimmgabel von 864 Schwingungen auf die Secunde; nur darf man die Vortheile nicht überschätzen, welche die Theorie aus der Realisirung des Meerens'schen Projectes ziehen würde.

Vor Allem darf nicht übersehen werden, dass auch die Schwingungszahl nichts Absolutes ist, sondern nur das Verhältniss ausdrückt, in welchem die Menge der periodischen Bewegungen zu einer gegebenen Zeiteinheit steht. Es bleibt immer ein Zufall, wenn auch ein günstiger, dass die Potenzen von 2 als auf die Zeiteinheit der Secunde gerechnete Schwingungszahlen einen Ton ergeben, der der Tonika unserer einfachsten Durscala so nahe kommt. Man kann es daher auch Niemandem verwehren, wenn etwa seine theoretischen Zahlenforschungen unter Nichtberücksichtigung der Frage nach der absoluten Tonhöhe ihm noch bequemere, einfachere und darum vorzuziehende Zahlenverhältnisse darbieten sollten, lieber die Secunde als Zeiteinheit fahren zu lassen und eine andere, mit der musikalischen Zahlenlehre besser harmonirende Zeiteinheit aufzustellen. In der That geht aber auch die Einfachheit der Zahlen in unserem Falle nicht sehr weit. Wenn $c = 2^n$ (*n* als positive Ganzzahl betrachtet), so lassen sich aus der Cdur-Scala nur die Töne *c, d, e, g, h* durch ganze Zahlen ausdrücken, in höheren Octaven auch ein Theil der mit ♯ vorgezeichneten chromatischen Erhöhungen, sowie die um ein Komma höher als die reinen Intervalle liegenden Töne *a, e, h* u. s. w. Dagegen entziehen sich die Quart und die Sext dieser Möglichkeit, ebenso wie sämmtliche chromatische Erniedrigungen, und die mit der Tonalität von $b = \frac{1}{9}$, $es = \frac{1}{27}$ u. s. w. zusammenhängenden enharmonischen Nebenformen, unter welchen namentlich dasjenige *d* von Wichtigkeit ist, welches Unterquint der reinen Sext *a* und kleine Unterterz der reinen Quart *f* ist und zu *c* im Verhältniss von 10 : 9, zu dem durch zwei Quintenschritte von *c* aus gewonnenen *d* im Verhältniss von 80 : 81 steht. Die Mollscala endlich fügt sich gar nicht in die Berechnung, und so stellt sich der Vortheil für den Theoretiker als verhältnissmässig wenig bedeutend dar.

Noch ungünstiger erscheint aber die Sachlage, wenn man erwägt, dass die neue Stimmung zunächst doch ihre Hauptanwendung bei solchen Instrumenten finden soll, welche der gleichschwebenden Temperatur folgen. Sobald ich dann $\overline{\overline{a}} = 864$ setze, verlieren sofort alle Intervalle ihre einfachen Zahlen, und gerade *c*, von dem man ausgegangen ist, bleibt dann nicht $= 512$, sondern wird $= 513{,}34$. Damit geht der ganze Zweck des Meerens'schen Vorschlages verloren. Ich glaube jedoch, dass wir hier Herrn Meerens ein wenig corrigiren dürfen, indem wir seinem Project die Idee substituiren, dass der Ton *a* überhaupt nicht geeignet sei, als Normalton und Ausgangspunkt der musikalischen Stimmung zu dienen. An seine Stelle tritt nach Meerens der Ton *c*, welcher ein- für allemal auf die Schwingungszahl 512 gebracht wird. Je nachdem man nun der reinen Sext, oder der gleichschwebend temperirten oder der sogenannten pythagorischen bedarf, nimmt man für dieselbe die jeweilig passende der drei Zahlen: 853,33..., 861,07648 und 864. Ich bin zwar keineswegs der Meinung, dass der Ton *c* der richtige Ausgangspunkt für die Aufstellung von möglichst einfachen Normalzahlen sei, welche dienlich wären, eine Art von fester Scala sowohl für das Dur- als für das Mollgeschlecht zu bilden, und ich behalte mir vor, eine Lösung dieser Aufgabe nach höchst einfachen zahlenharmonikalen Principien in einem besonderen Aufsatze zu versuchen; doch haben diese Speculationen mit der Frage nach der Zweckmässigkeit des Meerens'schen Vorschlages wenigstens

direct nichts zu thun, und die Zahl 870 wird dem musikalisch-akustischen Forscher stets eine mehr als unbequeme sein.

Ueber die beiden anderen Abschnitte des vorliegenden Schriftchens können wir uns kürzer fassen. Bezüglich der Notation sind es lediglich die Schlüssel, die dem Verfasser der Aenderung bedürftig erscheinen. Unsere acht Schlüssel (eigentlich neun; den F-Schlüssel auf der fünften Linie scheint Meerens nicht zu kennen) seien aus dem Bedürfniss entstanden, die Hülfslinien möglichst zu vermeiden; für die heutige Instrumentalmusik seien aber letztere gar nicht mehr zu entbehren, falls man nicht die Zahl der Schlüssel noch vermehren wolle. Man habe sich an das Lesen der Hülfslinien gewöhnt, und es sei nur der Unzulänglichkeit der Schlüssel zuzuschreiben, dass man häufig eine so grosse Anzahl von Hülfslinien nöthig habe, dass die Entzifferung fast unmöglich werde. In der Menge der Schlüssel selbst und in der Verschiedenheit der Noten ihrer Bedeutung nach liege aber schon eine unnöthige Erschwerung für den Lernenden; besonders sei das Clavier- und Orgelspiel, namentlich aber auch das Lesen der Orchesterpartituren mit bedeutenden Schwierigkeiten, jenes für den Anfänger, dieses auch für geübtere Musiker, verknüpft. Ausserdem stehe aber auch die Bedeutung der Noten bei den gegenwärtigen Schlüsseln nicht einmal ganz fest, indem z. B. dieselben Noten bei dem Contrabass um eine Octav tiefer zu spielen seien, als bei dem Violoncello; die Töne der Piccoloflöte seien stets um eine Octave zu tief notirt, beim Cello endlich seien verschiedene Componisten über die Notirung gar nicht einig, indem z. B. der G-Schlüssel Batta's um eine Octave von dem Servais' differire.

Wir fügen hier bei, dass unter derselben Rubrik auch der Unfug namhaft gemacht sein könnte, dass man in den Chorsätzen den Tenor in unseren Tagen um eine Octave zu hoch notire, um ihn mit dem bequemeren Violin-Schlüssel bezeichnen zu können. Das Alles sind eben Incorrectheiten, die bei den tiefen Tönen des Contrabasses und bei den hohen der Piccoloflöte hingehen mögen, weil die Natur dieser Instrumente wohl kaum einen Zweifel über die Intention der Notirung übrig lassen, wiewohl auch dort ein 8va al fine oder dergl. am Platze sein dürfte; beim Cello aber und beim Tenor sollte für die mittleren Töne durchaus der C-Schlüssel gebraucht werden. Die gerügten Fehler fallen überhaupt nicht den Schlüsseln zur Last, sondern dem unnatürlichen Uebergewicht des F- und G-Schlüssels gegenüber dem C-Schlüssel, welches die mangelhafte musikalische Erziehung unserer Tage unnöthiger und verkehrter Weise veranlasst hat.

Meerens will nun, dass, um all diesen Schwierigkeiten zu entgehen, sämmtliche Schlüssel abgeschafft werden, und dass jede Note immer den gleichnamigen Ton bezeichnen solle, so dass ausserdem nur nöthig sei, die Octave, welcher der betreffende Ton angehöre, durch eine vorgezeichnete Zahl zu bestimmen. Da er auch hier, wie in dem ersten Abschnitt von *c* ausgeht, so setzt er diesen Ton auf die erste Linie des Systems, so dass nun ein- für allemal feststeht, dass die Note auf der ersten Linie, die unter der dritten Hülfslinie unterhalb, die zwischen der vierten und fünften Linie und die auf der dritten Hülfslinie oberhalb den Ton *c* bedeuten. Die Nummer der Octave, welche die absolute Tonhöhe festsetzt, kann je nach Bedürfniss gewählt werden. Genau genommen ist nach diesem Vorschlage Alles auf den C-Schlüssel auf der ersten Linie oder den sogenannten Sopranschlüssel reducirt; weitere Bedürfnisse werden durch übereinander gehäufte 8va-Bezeichnungen gedeckt. So treten an die Stelle unserer zwar mannigfaltigen, aber doch nicht verwirrenden und überdies festen Bezeichnungen andere, die zwar vielleicht etwas einfacher sind, aber bei dem immer nöthigen Octavenwechsel doch als sehr wandelbar und dadurch fast schwieriger zum Uebersehen erscheinen. Der Nutzen dieses radicalen Vorschlages kommt mir sehr problematisch vor.

Es sei nur noch bemerkt, dass Meerens im Anschlusse an seine Ausführungen im ersten Abschnitte die zweigestrichene Octave die zehnte nennt, indem er bei dem ideellen Zeugerton $c = 1$ zu zählen beginnt. Doch hat er auch nichts dagegen, wenn man die tiefste hörbare Octave $16 : 32$ als die erste, und demnach die zweigestrichene als die sechste bezeichnet. Mathematisch correcter und consequenter wäre es jedenfalls, wenn jede Octave durch den Exponenten derjenigen Potenz von 2 bezeichnet würde, welche die Schwingungszahl des der betreffenden Octave angehörigen *c* bildet. Dann wäre die Octave, welche mit $c = 1 = 2^0$ beginnt, die 0te Octave, und die zweigestrichene, welche mit $c = 512 = 2^9$ beginnt, die 9te.

Praktischer, als dieser, stellt sich der letzte Vorschlag unseres Verfassers dar, welcher sich auf die Takt- und Zeitbezeichnungen bezieht. Er sagt nämlich, die metronomische Zahl habe eigentlich alle anderen derartigen Bezeichnungen, welche auch ohnehin niemals genau genug sein könnten, überflüssig gemacht. Besonders nutzlos erscheint ihm der Nenner des den Takt bezeichnenden Bruches, und er wünscht an dessen Stelle ein- für allemal die Zahl des Metronoms zu sehen, so dass Tempo und Takt durch zwei Ziffern ausgedrückt sei. Die italienischen Ausdrücke (*allegro*, *andante* u. s. w.) und die Titel Sonate, Symphonie u. dgl. seien theils nicht genügend, theils werden durch sie dem Componisten bewusste oder unbewusste Schranken gesetzt, welche der Freiheit der künstlerischen Conception schaden; eine Zahl dagegen sage nicht zu viel und nicht zu wenig, sie sei eben blosse, aber genaue Zeitangabe. Das mag richtig sein; doch wird dem feinfühlenden Spieler und Sänger, der gern etwas mehr sein möchte als ein Automat, in den meisten Fällen eine allgemeinere, den Gesammtcharakter des Stückes ausdrückende Bezeichnung lieber sein als die unerbittliche, sclavisch genaue Zahl. Wenn nun der Verfasser gar sagt, dass die Unzulänglichkeit der früheren beschränkten Formen (Sonate, Concert, Symphonie) am klarsten hervorgehe aus den »herrlichen, oft hochpoetischen Titeln« heutiger Musikwerke, wie z. B. »*Souvenir du printemps*, *Etoile du soir*, *Rêve d'amour*, *Pluie de perles*« etc., und dass, wer heutzutage eine Sonate schreibe, eigentlich nur ein archäologisches Werk zu Tage fördere, »ganz nach Art der Historienmaler, welche heutzutage Gegenstände aus dem Mittelalter behandeln«, so mag zwar auch hierin ein Körnchen Wahrheit sein; aber einem ehrlichen Deutschen wirds dabei doch nicht ganz wohl zu Muthe; ich wenigstens hange noch stark an dem Sonatenzopf, wenn ich auch zugebe, dass »*La pluie de perles*« und Anderes der Art nicht um deswillen fade Stücke sind, weil sie sich nicht Sonaten nennen.

Ob die im Vorstehenden besprochenen drei Vorschläge des Herrn Karl Meerens Anklang finden werden, lässt sich bezweifeln; es ist aber gut, dass diese durchaus nicht unwichtigen Fragen aus der musikalischen Elementartheorie durch ihn eine erneuerte Anregung gefunden haben. Das Schriftchen ist lesenswerth, und mancher richtige Gedanke, der in demselben ausgesprochen ist, wird zum Nachdenken antreiben und die Ausgleichung streitiger Punkte beschleunigen.

Kempten. *Adolf Thürlings.*

Anzeigen und Beurtheilungen.

Musik für Orgel.

1. **Sechsunddreissig Nachspiele** für die Orgel. Componirt von **Christian Heinrich Rinck.** Zweite Auflage, besorgt durch Wilhelm Greef, Lehrer und Organist zu Moers. Op. 107. Essen, Druck und Verlag von G. D. Baedeker. (Ohne

Jahres-Zahl und Preisangabe.) Querfolio 78 S. (1. Aufl. 1833. 2. Aufl. 1. Jan. 1857.)

2. **Ch. H. Rinck's Präludien.** Zweite Auflage. Wohlfeile Ausgabe der schönsten »Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen der evangelischen Kirche«. Ausgewählt und neu herausgegeben von Wilhelm Greef. Essen, Druck und Verlag von G. D. Baedeker. (Gleichfalls ohne Jahreszahl und Preisangabe.) [Das Vorwort zur 2. Aufl. ist datirt den 25. April 1865, Moers. qu. Fol. 120 S. (185 Nrn.) und 1 Bl. (1. Aufl. 1833).]

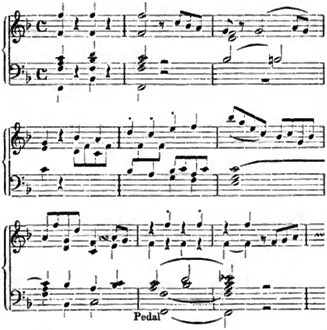
3. **Natorp-Rinck's Choralbuch** für evangelische Kirchen. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Die Choräle neu geordnet und historisch bestimmt von G. B. Adelbert Natorp, Consistorialrath und Pfarrer zu Düsseldorf, revidirt, mit meist neuen Zwischenspielen und mit Schlüssen versehen von Wilhelm Greef, Organist zu Moers. Essen, Druck und Verlag von G. D. Bädeker. 1870. (Ohne Preisangabe.) quer-fol. 2 Bl. 217 S. (269 Nrn.) und 1 Bl.

(Fortsetzung.)

Wenn wir nach den soeben geltend gemachten Vorzügen nun auch auf die Mängel der Rinck'schen Compositionsweise näher eingehen wollen, so sind es besonders zwei, die ins Auge fallen: erstens die Unbedeutendheit der musikalischen Gedanken und zweitens die mehr orchestrale als orgelmässige Schreibweise.

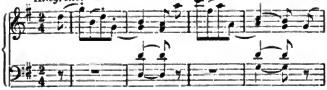
Was zunächst den zweiten Punkt anbetrifft, der mehr formeller Natur ist, so möge man sich nur aus den 36 Nachspielen die Nummern 5, 6, 7, 10 und 25 ansehen. Ich setze einige Takte aus den angeführten her:

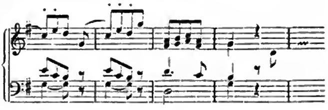
Aus No. 5. *Moderato.*



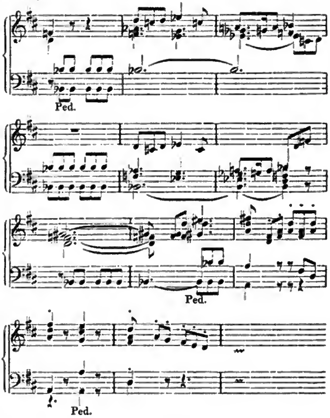
Aus No. 6.

Allegretto.



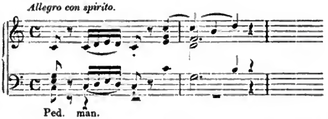


Aus No. 10.



Endlich aus No. 25.

Allegro con spirito.



Ist es nicht, als wenn man eine Haydn'sche Symphonie vor sich hätte? Besonders die Nr. 6 könnte ganz unbedenklich für den Schlusssatz einer solchen gelten; und wie oft finden wir nicht in den munteren Sechsachtel-Sätzen Haydn'scher Compositionen für Orchester Stellen wie den oben angeführten aus Nr. 10 der Nachspiele stammenden Uebergang von D-dur nach B-dur mittelst der von Robert Schumann (in seinen Aphorismen) gegeisselten übermässigen Sexte. Aber alles dies ist, ganz abgesehen von dem völlig unkirchlichen Charakter — wovon weiter unten die Rede sein wird — keineswegs orgelmässig. Die Orgel mit ihren accentlosen Tönen verlangt eine eigene Schreibweise. Woher kommt es denn, dass — künstlerisch genommen — die meisten von Drehorgeln vorgetragenen Stücke einen so unschönen Eindruck machen? Doch haupt-

sächlich daher, dass diese Stücke zumeist Tanzstücke sind, die einen durch starke Accentuirung ausgeprägten Rhythmus verlangen. Diesen vermag die Drehorgel ebensowenig wiederzugeben als die wirkliche Orgel. Daher erinnern wiederum nothwendig Stücke tanzartigen Charakters, auf der wirklichen Orgel vorgetragen, ganz auffallend an die unschöne Leierkasten-Musik. Nicht also blos desshalb, weil es unkirchlich, sondern noch vielmehr, weil es von unschöner Wirkung ist, muss man sich hüten, für die Orgel ähnlich zu schreiben, wie es für die Formen der wesentlich aus der Tanzmusik hervorgegangenen Symphonie und Sonate wohl ganz passend — wenn auch nicht nothwendig — sein mag. Wer aber wollte leugnen, dass solchen Stellen, wie die oben angeführten, der tanzartige Charakter ziemlich in demselben Maasse anhaftet, wie ihren Vorbildern, den Haydn'schen Symphonien, nur dass dieser Charakter bei letzteren wohlangebracht, bei jenen aber eben höchst unpassend erscheint.

Wie gesagt, die Orgel verlangt ihren eignen Stil, und zwar ist es insbesondere der gebundene Stil, welcher für die Orgel ganz vorzugsweise passend erscheint. Dass Rinck denselben in der Gewalt hat, beweist eine grosse Anzahl der vorliegenden Orgelsätze, besonders aus der Sammlung von Vorspielen, die daher auch dem Verfasser dieser Zeilen mehr zusagt, als die Sammlung von Nachspielen. Ja, der Stil der Vorspiele ist ein durchgehends so wesentlich anderer als der der Nachspiele, dass es einen überraschenden Eindruck macht, wenn die Nr. 145 der Vorspiele plötzlich einen ganz anderen Ton anschlägt als alle übrigen vor- und nachher. Der Stil dieser Nummer ist weder contrapunktisch-gebunden, noch symphonieartig-frei, sondern einfach der einer Clavier-Etüde: über einer gleichmässig zu jeder halben Note sich wiederholenden Sextolen-Figur der linken Hand erklingt die innige Melodie des Liedes:

»Wer weiss wie nahe mir mein Ende,
Hin geht die Zeit, her kommt der Tod,
Ach, wie geschwinde, wie behende,
Kann kommen meine Todesnoth.«

Und doch ist der Eindruck dieses Vorspieles ein durchaus würdiger und angenehmer, weit entfernt von der Tändelei, wie sie in vielen der Nachspiele vorkommt. Ich will diese Etüden-Form als Choral-Vorspiel keineswegs zur Nachahmung empfehlen; denn nur zu leicht führt sie zu der allergemeinsten Oberflächlichkeit. Aber sie beweist doch, dass es nicht nothwendig nur der contrapunktische Stil ist, der für die Orgel der allein passende wäre. Immerhin aber ist er die Grundlage für andere Schreibweisen, und nur dem Meister des Contrapunkts kann auch einmal eine Abweichung von diesem Stile gelingen, ohne sofort in Trivialitäten zu fallen.

(Schluss folgt.)

Musikbericht aus München.

(Fortsetzung aus Nr. 26.)

VI.

St. Mit besonderer Freude berichte ich diesmal über unsere letzte Concertsaison; dieselbe war nicht nur der Zeit nach, sie war auch in ihrem Wesen eine Frühlingssaison voll gesunder treibender Kraft. Insbesondere schoss in den allgemach dürr und spröde gewordenen Dirigentenstab der Concerte der musikalischen Akademie aus seines neuen Leiters Hand ein junger Saft, welcher schon Herrliches aufwachsen und erblühen liess und nicht ermangeln wird, weiterhin treffliche Früchte zu bringen und dem Kerne des hiesigen Musiklebens wieder jene Festigkeit und Dauer zu geben, deren es in so hohem Grade bedarf, dass ihr Mangel bereits schwer fühlbar zu werden anfing.

Auch unsere übrigen Concertcyklen, die wir in gewohnter Weise der Reihe nach besprechen, waren voll frischen Lebens. — Diese wenigen allgemeinen Andeutungen mögen vorläufig genügen.

1. Concerte der musikalischen Akademie.

Der Saal des kgl. Odeons öffnete sich beim ersten Abonnementconcerte am 5. März wieder in seiner einfachen, edlen Schönheit den zahlreichen, ihm theilweise schon seit Jahrzehnten treuen Musikfreunden, nachdem er längere Zeit den Vergnügungen des Prinzen Carnaval gedient hatte. *Beethoven* selbst mit seiner »Eroica« empfing die von Neuem herankommenden Zuhörer. Das Werk wurde mit einer glanzvollen Frische, einer geistigen Durchdringung und einer Präcision gespielt, wie wir es leider seit Jahren nicht gehört. Vom segensreichsten Einflusse war nämlich sowohl die Stellung als Anfangsnummer des Programms, als auch, und zwar dies ganz besonders, die bei diesem Concerte zum ersten Mal in diesen Räumen thätige Direction des Herrn Hofkapellmeisters Levi, der schon beim ersten Satze, und so bei allen folgenden, die hohen Erwartungen, welche man mit Grund von ihm auch als Concertdirigenten hegte, auf das Glänzendste rechtfertigte und nach dem letzten Satze zweimal lebhaft gerufen wurde. Wir möchten kurz Levi's Direction mit der Franz Lachner's einmal vergleichen. Des letzteren Auffassung war objectiver, es erschien mehr der reine Beethoven; Levi liebt kleine Nüancen anzubringen, die nicht immer vorgeschrieben und nöthig sind. Doch ist seine Wiedergabe immer geistreich, seine Piano, Crescendo und Forte von schönster Wirkung, alles hat Leben und Schwung; nicht unerwähnt bleiben darf aber auch die äussere Ruhe und Eleganz der Bewegungen und die Bestimmtheit, wie die Sicherheit der ganzen Leitung, welche scheinbar der Partitur vollkommen entbehren könnte. Aus der von *Brahms* für Tenorsolo, Männerchor und Orchester componirten, 1869 in Wien zum ersten Mal aufgeführten Cantate »Rinaldo« von Goethe sang Herr Vogel eine grössere Soloscene trotz einiger Indisposition mit edler Mässigung und grosser Wärme. Wir finden in dem Musikstücke überall ein echtes, wahres Empfinden in einer gewählten, dem Gewöhnlichen durchaus entrückten Sprache, getragen von einer ganz reizenden Instrumentation, und wünschten angelegentlich, es möchte einer unserer Männergesangvereine recht bald eine Gelegenheit ergreifen, die ganze Cantate einem grösseren Kreise bekannt zu machen. Herr Vogel brachte später noch fünf, sage fünf, Lieder von *Robert Franz*. Vier von den Liedern waren einander in der Bewegung und mitunter auch im Inhalte ziemlich ähnlich; zwei hiervon wurden noch dazu wiederholt. Die zweite Instrumentalnummer war ein Concerto grosso in G-moll für Streichorchester, zwei obligate Violinen und obligates Violoncell von *G. F. Händel;* die Solisten hierbei waren die Herren Concertmeister Walter, Abel und Herr Müller. Das Stück machte eine bedeutende Wirkung, worüber wir uns um so mehr freuen, als wir die Hoffnung daran knüpfen, derlei bisher seltene Perlen in Folge hiervon öfter zu hören. *Richard Wagner's* Ouvertüre zu Goethe's »Faust«, die den Schluss des Concertes bildete, ist ein monströses, hässliches Spektakelstück, welches sich bei Reinhaltung des musikalischen Geschmackes nimmermehr auf den Programmen der musikalischen Akademie finden dürfte. Das Werk begeisterte nicht einmal Wagner's unbedingte Anhänger soweit, dass sie einen Hervorruf des Dirigenten zu Stande brachten.

Das zweite Abonnementconcert am 12. März zeichnete sich durch ein besonders interessantes Programm aus, an dessen Spitze *Fr. Schubert's* allzulang entbehrte herrliche C dur-

Symphonie glänzte. Leider glaubte man, was uns schwer verdross, die »himmlische Länge« der Symphonie durch Nichtbeachtung der vorgeschriebenen Repetitionen kürzen zu müssen. Classische Werke unverkürzt zu geben, verlangt die Pietät und die hiesige gute alte Sitte. Uebrigens war anch im ersten und letzten Satze einige Unsicherheit im Rhythmus hie und da unverkennbar; wir konnten von dem Eindrucke nicht frei werden, als hätten dieser Symphonie einige tüchtige Proben mehr gebührt. Vortrefflich spielte das Orchester zum Schlusse des Concertes die schwungvolle Ouvertüre zu *R. Schumann's* Oper »Genoveva«. Ein hier noch unbekannter Pianist, Herr Kapellmeister Wilhelm Treiber aus Graz, präsentirte sich mit einem ebenfalls unbekannten Concertstücke für Clavier und Orchester von *Robert Volkmann* in vortheilhafter Weise. Die Composition, ein kurzes Adagio, Andante mit Variationen und Finale, ist sehr melodisch, phantastisch, durchsichtig und duftig, für den Clavierspieler sehr dankbar; sie hat uns viele Freude gemacht. Herr Treiber spielte sie klar und plastisch, ohne Uebertreibung und Virtuosenkunststückchen, dafür mit Wärme und Empfindung. Sein glänzendes leichtes Passagenspiel zeigte sich noch mehr in *Mendelssohn's* brillantem Es dur-Rondo mit Orchester Op. 29, jenem Concertstücke, welches im Mai 1832 auf der Londoner Reise vollendet und zuerst gespielt wurde. Die beiden Fräulein Ottiker und Kindermann sangen ein Duett »Die Najaden« von *Lully* und eines von *Hector Berlioz*. Der Kapellmeister Ludwig XIV., dessen Opern erst Gluck von der französischen Bühne verdrängte, bedarf denn doch, will man ihn hie und da hervorholen, zierlicherer und feinerer Ausarbeitung im Vortrage und im Tone, als ihm seitens der beiden Damen zu Theil wurde. Mit grösster Feinheit und Klangschönheit wnrde jedoch *H. Berlioz'* Nocturno vorgetragen, aus dessen im Sommer 1862 zu Baden-Baden, weiter auch in Weimar zur Darstellung gebrachten komischer Oper »Benedict und Beatrice« nach dem Sujet von Shakespeares »Viel Lärm um Nichts«. Wie es schien, war dies Duett nur dazu bestimmt, den Appetit für Berlioz etwas zu reizen; so viel zu vernehmen war, sollte das nächste Concert Theile aus der Symphonie mit Chören »Romeo und Julie« bringen. Dieser Reiz ist gelungen; man war gespannt, einmal ein bedeutenderes Werk des französischen Vertreters der Zukunftsmusik zu hören, welcher, von R. Wagner angefeindet, von Liszt begünstigt, vor Beiden das voraus hat, dass ihm auch bei seiner nicht seltenen Formlosigkeit noch musikalische Gedanken zu Gebote stehen, dass er nicht ausschliesslich in Phrasen spricht. Als geistreicher Schriftsteller und gewiegter Instrumentist war Berlioz immer bekannt. So möchten wir denn besagte Nocturne in Empfindung nnd Ausdruck geradezu ein kleines Cabinetstückchen nennen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Braut von Lammermoor.

Der Schotte J. P. Mackay hat in dem so eben erschienenen »Memoir of Sir James Dalrymple, first Viscount Stair«, in welchem er die Geschichte eines der wichtigsten Mitglieder des berühmten Geschlechtes der Dalrymple schildert, auch auf die Sage hingewiesen, die Walter Scott seinem berühmten Roman »Die Braut von Lammermoor« zu Grunde gelegt hat. Wir theilen aus der Analyse des »Athenäum« folgendes mit. James Dalrymple, der nacheinander die Gunst Monks, Cromwells, Karl's II. und Wilhelm's III. genossen hatte und 1695 starb, hatte sich mit Margaret Ross of Balneil vermählt, und das ist die Frau, deren Namen der Hass und die Eifersucht der Zeitgenossen wie die Dichtung Walter Scott's, in dessen Roman sie als Lady Ashton erscheint, mit einem sagenhaften Glanz umgeben hat. Ihre älteste Tochter mit Dalrymple, Janet Dalrymple, ist die Lucie Ashton des Romans. Die Sage baute sich nach dem einfachen Bericht des Ortsregisters und nach den Berichten eines gewissen Law auf, der in Beziehungen zu den Dalrymples stand. Ersteres sagt: Nupta August 12, domum ducta August 24, obiit September 12, Sepulta Sept. 30, 1669; letzterer erzählt, dass die Braut »in der Brautnacht dem Bräutigam entrissen, durch das Haus gewirbelt ward und bald darauf starb«. Daran knüpfte sich dann später folgende Geschichte: Janet habe sich in ihren Mädchenjahren einem jungen Lord Rutherford, Sohn des Grafen v. Teviot, verlobt, und das junge Paar habe eine Münze mitten entzweigebrochen und demjenigen, der das Verlöbniss breche, das ärgste Weh angewünscht. Janet sei darauf durch ihre Mutter gezwungen worden dem schottischen Edelmann Dunbar of Baldoon ihre Hand zu reichen. In der Brautnacht sei im Gemache lautes Wehklagen gehört worden, man habe geöffnet nnd den Bräntigam im Blute schwimmend, die Braut aber im Nachtgewand am Boden kauernd und wahnsinnig gefunden. Drei Wochen darauf sei sie gestorben. Dass ihr Ehemann sie überlebte, wie die Sage weiter meldet, ist auch ans anderen Quellen erweislich. Eine andere Version meldet, dass Rutherford den Bräntigam in der Kammer erstach und dass böse Geister den Körper der Braut entführten; noch eine andere Ueberlieferung vertauscht die Rollen. Ihr zufolge ward die Braut im Blut und der Bräutigam wahnsinnig gefunden. Von diesen Sagen hat sogar Macaulay sich verleiten lassen zu behaupten: »eine von den Töchtern Stairs habe ihren Gatten in der Brautnacht erdolcht.« Wir werden nun der historischen Wahrheit am nächsten kommen, wenn wir mit den oben angeführten Worten des Registers die rohen Verse des alten Historikers von Galloway, Symson, vergleichen, die das »Athenäum« nach Mackey anführt. Aus diesem ergiebt sich als allein nachweisbare Thatsache, dass die Lady Janet: a virtuous lady, not long since a bride, nach einer kurzen Ehe von einem Monat im Hanse ihres Gatten starb, der ihr, die eine frühere Liebe im Herzen hegte, wohl nicht genehm war. Beide, der Geliebte wie der Gatte, überlebten sie. Dnnbar of Baldoon, halb Landedelmann, halb Gelehrter, starb 1682 während eines Ritts von Leith nach Edinburgh durch einen Sturz vom Pferde, Lord Rutherford 1685, kinderlos. Das ist die eigentliche Geschichte von der »Braut von Lammermoor«. Nicht einmal das Gerücht von einem unnatürlichen Tode der Lady oder ihres Mannes war dem alten Symson bekannt.

It being in unfortunate Semptember
Where we must leave her till the resurrection,
'T is then the saints enjoy their full perfection.

Vielleicht hat der spätere plötzliche Tod Dunbars, mehr noch sicherlich der Nimbus, der um die gescheidte und wohl zu männliche Mutter der Braut, die Lady Stair, die den Aberglauben der Zeit sogar zu politischen Manövern benutzte und als Tante Maggie beim Volke bekannt war, sowie der Tod Janets nach so kurzer Ehe Anlass zu der bekannten Geschichte gegeben. (A. Allgem. Ztg.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Köln.** [Die grösste Glocke Deutschlands.] Dem uns vorliegenden 63. Berichte über den Fortbau des Kölner Domes entnehmen wir Folgendes über die im Domthurme anzubringende Kaiserglocke: »Unter der grossen Zahl der eingegangenen Anerbieten von Seiten der bedeutenderen Glockengiessereien Deutschlands, Hollands, Frankreichs und Italiens wurde die Ausführung des Gusses der Kaiserglocke vom Central-Dombau-Vereine zu Köln dem Glockengiesser Andreas Hamm zu Frankenthal in der Pfalz zu dem Preise von circa 7000 Thalern übergeben und gemäss Vertrag die Lieferung der Glocke bis zum 1. October 1873 bedungen. Die neu zu giessende Kaiserglocke, zu welcher Se. Majestät 28 im letzten Kriege erbeutete Kanonen geschenkt, erhält einen Durchmesser von $3,_{44}$ Meter, im Schlagringe gemessen, bei einer Gesammthöhe von $3,_{24}$ Meter einschliesslich der Krone, und ist das Gewicht ohne Klöppel zu 25,000 Kilogramm berechnet. Der ans weichem Schmiedeeisen zu fertigende Klöppel wiegt circa 700 Kilogramm. Die gemäss Vereinbarung zwischen dem hochwürdigen Metropolitan-Domcapitel und dem Central-Dombau-Vereine zu Köln in Aussicht genommenen Glocken-Inschriften und Ornamente sollen aus einer lateinischen, die Geschichte des Gusses und den Ursprung der Glocke bezeichnenden Lapidar-Inschrift bestehen, während dem auf der Glocke anzubringenden Patronsbilde des Apostels Petrus lateinische Verse, auf die religiöse Bedeutung der Glocke bezüglich, beizufügen sind. Ueber dem die grösste Glocke Deutschlands schmückenden deutschen Reichswappen werden die nachstehend verzeichneten deutschen Verse anzubringen sein:

Die Kaiserglocke heiss' ich,
Des Kaisers Ehren preis' ich,
Auf heil'ger Warte steh' ich,
Dem deutschen Reich erfleh' ich,
Dass Fried' und Wehr'
Ihm Gott bescher'!

Die jetzt vorhandene grösste Glocke des Domes, die Preliosa, ist schon an ihrer letzten Stelle angekommen und bereits hat der Glöckel ein mehrere Zoll tiefes Loch in dieselbe eingeschlagen. Die neue Glocke wird ein zwei Octaven tieferes c angeben als die Pretiosa. Es giebt zwar an verschiedenen Orten sehr grosse Glocken, die grösste hat Moskau, allein sie werden nicht geschwungen, sondern nur angeschlagen. Durch das Schwingen werden aber erst die Nebentöne zu Gehör gebracht, auf dem das Wogen des Klanges beruht.

✻ **Landsberg a. d. W.** Das Neumärksche Wochenblatt Nr. 56 d. J. bringt unter der Ueberschrift »Aus Landsbergs Musikleben« eine Uebersicht über die Thätigkeit des nunmehr zehn Jahre bestehenden sogenannten Janischen Gesang-Vereins, der wir Folgendes entnehmen. »Hervorgegangen aus dem Stamm des ehemaligen Rolke'schen Gesang-Vereins, der ihm, ausser einem kleinen, aber wohlgeschulten Chor, wie besonders guten Frauensoli, in materieller Hinsicht ein nicht zu unterschätzendes Inventarium, bestehend in einem Flügel, der Musikaliensammlung und einer Baarsumme von 68 Thlrn. in der Form der Gymnasial-Gesangvereins-Stiftung als Erbschaft hinterliess, suchte der neue Verein, neu durch seinen Leiter, den jetzigen Oberlehrer Dr. v. Jan, neu ferner durch die von diesem gewonnenen guten Männerstimmen, zum weiteren Besten jener Stiftung zu wirken. Dieselbe bestimmt bekanntlich, dass ihre Musikalien jedem wohlconstituirten Gesang-Verein zur unentgeltlichen Benutzung überlassen werden; nicht allein die fernere Satzung: aus den Zinsen des Capitals — sobald es auf 100 Thlr. gestiegen — alljährlich Musik-Prämien an Schüler des Gymnasiums zu vertheilen, hat bisher consequent befolgt werden können; auch die Bibliothek konnte bis auf 20 Bücher und 150 Nummern Musikalien erweitert werden, darunter 36 Bände (12 Jahrgänge) der von der deutschen Händel-Gesellschaft, deren Mitglied der Verein, veranstalteten Ausgabe der Werke Händel's im Gesammtwerthe von 120 Thlrn., die Oratorien Paulus und Elias im Werthe von je 50 Thlrn. Wenn jene Stiftung und dieser Verein somit in fortgesetztem engen Connex stehen, ist es um so anerkennenswerther, dass der Letztere mit den pecuniären Concertergebnissen auch noch andere milde Zwecke bedacht hat. Dies beweist die nachfolgende, der Vereins-Chronik entnommene Aufzeichnung der öffentlichen Aufführungen, die uns in dem verflossenen Decennium zu Theil wurden:

1. Concert zum Besten Schleswig-Holsteins im Januar 1864, meist Mendelssohn'sche Lieder.
2. Aufführung von Händel's Messias im Februar 1864, zum Besten des hiesigen Frauen-Vereins.
3. Wiederholung desselben am 20. März 1864.
4. Aufführung von Mendelssohn's Paulus im Februar 1865, mit Orchesterbegleitung.
5. Kirchen-Concert am Charfreitag 1865 (Lotti, Palestrina, J. Seb. Bach, Händel, Mich. Haydn).
6. Aufführung von Händel's Samson im Januar 1866, mit Orchesterbegleitung.
7. Concert zum Besten der Kleinkinder-Bewahr-Anstalt.
8. Vortrag über die Entwickelung des Oratoriums, Gesang einzelner Theile aus der grossen Passion von Bach, Ende 1867.
9. Concert zum Besten der Nothleidenden in Ostpreussen am 9. Februar 1868. (Lieder und Chor aus Judas Maccabäus.)
10. Aufführung von Händel's Judas Maccabäus am 29. März 1868. (Begleitung des 3. Theils durch das Schüler-Orchester.)
11. Aufführung von Mendelssohn's Paulus am 21. März 1869.
12. Aufführung der Musik zu Gluck's Orpheus am 30. Januar 1870. Letztere beide unter Mitwirkung des Frl. Gutjahr aus Berlin.
13. Concert zum Besten der Wehrfrauen am 2. October 1870.
14. Aufführung von Händel's Messias 1871.
15. Aufführung von Mendelssohn's Elias am 16. April 1872, unter Mitwirkung des Königl. Hofsängers Krause aus Berlin, mit Orchesterbegleitung.
16. Aufführung von Haydn's Oratorium »Die Schöpfung« am 21. April d. J. unter Mitwirkung des Frl. Rahe, einer Elevin des Stern'schen Conservatoriums in Berlin, welche die Partie des »Gabriel« übernommen.«

✻ [Gounod.] In einem charakteristischen Briefe an das »Athenäum« schreibt Gounod, dass er die Aufführung keiner seiner Opern in England gestatten werde, bis ihm Gerechtigkeit bezüglich des »Faust« geschehen sei. An »Faust« hat er durch ein Versehen seiner Verleger, die es vernachlässigten, dieses Werk registriren zu lassen, thatsächlich kein Verlagsrecht, und falls ihm nicht die Directoren der Londoner Opernhäuser eine vernünftige Summe für sein Werk für jede Vorstellung zahlen, will er die Aufführung irgend einer seiner anderen Opern in England verbieten.

✻ [Berühmte Persönlichkeiten auf der Bühne.] Man schreibt der N. fr. Pr. aus Florenz: Dass mit berühmten Persönlichkeiten nirgends ein so üppiger Cultus getrieben wird, wie in Italien, ist bekannt; Alles, was nur einigermaassen einen Namen hat, wird von der italienischen Muse ins Haus geschlachtet und als Oper, Drama oder Ballet auf die Bretter gebracht, die die Welt bedeuten. Vor Kurzem wurde ein neues Ballet »Cola Rienzi« componirt, soeben wurden in Florenz zwei neue historische Dramen gegeben, von denen das eine »Michelangiolo Buonarotti«, das andere »Giovanni Battista Pergolesi«, den Componisten des berühmten »Stabat mater« zum Helden hat. Von letzterem gefielen namentlich die beiden ersten Acte, die man als die besten des Stückes rühmt, während die beiden letzten wegen der darin vorwaltenden Sucht, Alles zu übertreiben, und um ihrer allzu sentimentalen Thränenseligkeit willen scharf getadelt werden. Die Fabel des Ganzen ist eine unglückliche Liebe, deren Repräsentanten beide sterben, die Heldin vor Kummer in einem Kloster, in das sie sich flüchtet, um den Verfolgungen ihrer Familie zu entgehen, der Held auf der Bühne in den Armen seiner Mutter, nachdem er eben die letzten Noten seines »Stabat« geschrieben, das seine Geliebte, bevor sie sich ins Kloster begab, vollendet sehen wollte. Man sieht, die Fabel ist sehr einfach. Sie ist einer Chronik entlehnt, die sich in dem Familien-Archiv des Fürsten Colobrano in Neapel befindet und die der treffliche und hochverdiente Maestro Florimo in seinem ausgezeichneten Werke über die neapolitanische Musik (»Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli«) publicirte. Darin liest man folgende Stelle: »In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts traten eines Tages in hiesiger Stadt vor Maria Spinelli ihre drei Brüder hin und sprachen zu ihr mit entblössten Degen, wenn sie binnen drei Tagen nicht einen Mann zum Gatten wähle, der durch hohe Abstammung ihrer würdig sei, würden sie mit ihren Degen den Musiklehrer Giovanni Battista Pergolesi, der sie liebte und bei ihr Gegenliebe fand, dem Tode weihen. Mit diesen Worten schieden sie. Nach drei Tagen kehrten sie zu ihrer Schwester zurück, die ihnen eröffnete, sie habe sich ein höheres Wesen zum Bräutigam erwählt, ihr Bräutigam sei Gott und sie wünsche sich in das Kloster Santa Chiara zu begeben; die Messe bei ihrer Einsegnung würde von jenem Maestro dirigirt werden, den sie so sehr geliebt habe und den sie jetzt vergessen wolle, da ihre ganze Seele auf ihre himmlische Liebe gerichtet sei. Und so geschah es. Ein Jahr darauf, am 11. März 1735, ertönte die Todtenglocke vom Thurme des Klosters Santa Chiara. In der Kirche daselbst wurde die Todtenmesse für Maria Spinelli gefeiert, und Giovanni Battista Pergolesi dirigirte. Und abermals nach einem Jahre und fünf Tagen, den 16. März 1736, starb Pergolesi in Pozzuoli in dem jugendlichen Alter von 26 Jahren.«

✻ [Pegasus-Gruppe für das Wiener Opernhaus.] In diesen Tagen, schreibt das »Dresdener Journal«, ist aus einem Dresdener Künstler-Atelier ein grosses Werk der Sculptur hervorgegangen, welches den Ruf seines Schöpfers von neuem glänzend bewährt. Bekanntlich sollen die Eckthürme der Loggia des neuen Wiener Opernhauses mit zwei colossalen Pegasus-Gruppen geschmückt werden. Nachdem die Arbeit des Künstlers, der ursprünglich damit beauftragt war, sich nicht zweckentsprechend erwiesen hatte, erhielt Professor Dr. Hähnel den Auftrag, zwei derartige Gruppen zu entwerfen und auszuführen. Sein Entwurf versinnbildlicht in zwei weiblichen Gestalten auf Flügelrossen das classische und romantische Element der Kunst. Die eine dieser Gruppen ist gegenwärtig im grossen Modell beendet und zeigt in jeder Beziehung eine meisterliche Lösung der schwierigen Aufgabe. In antikem Geiste ist das Motiv lebens- und schönheitsvoll verkörpert. Die Muse der classischen Kunst ist eine Jungfrau von reicher, voller Bildung; das lorbeergekrönte Haupt in hoher Begeisterung nach oben gewendet, während die Hand die Saiten der Lyra erklingen lässt, thront sie, von langem Gewande umwallt, hehr auf dem Rosse, das, wie von den Lyraklängen gebändigt, mit zurückgehaltenem Feuer einherschreitet. Der Ausdruck der Inspiration in dem Antlitz der Jungfrau wird durch ihre Geste und Haltung, durch die Draperie, wie durch die Bewegungen des edlen Rosses wirkungsvoll erhöht. Bei allem tiefgefühlten Leben sind die Bewegungen beider Figuren voll Würde und feierlicher Gemessenheit. Ueberall ist jene Ruhe, jenes Maass erfolgreich angestrebt, welches die Werke der classischen Kunst kennzeichnet. Wie die Gruppe mit dem feinsten Liniengefühl kühn und klar zu einem harmonischen Ganzen aufgebaut, ebenso ist das Einzelne in grossen Formen schön durchgebildet. Auch die zweite Gruppe, die Romantik, ist bereits in einem kleinen Modelle fertig und in ihr der Gegensatz zur ersten Gruppe lebendig charakterisirt. Die Gruppen werden in Wien in Bronce ausgeführt. Ebenbürtig werden sich dieselben den übrigen Werken anreihen, welche Hähnel für das genannte Opernhaus schuf: den Idealfiguren an der Balustrade der Loggia, wie den kleinen Reliefs an der Hauptfaçade, welche Kenner als Perlen plastischer Darstellung bezeichnen.

✻ Gestorben: Frau Fabbri-Mulder, die bekannte dramatische Sängerin, in San Fransisko am gelben Fieber.

ANZEIGER.

[152] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Heintz, A., Angereihte Perlen

aus **Richard Wagner's Lohengrin.** Für das Pianoforte zusammengefügt. **3 Hefte à 20 Ngr.**

---

[153] Soeben erschienen im Verlage von

Ed. Bote & G. Bock,

Hof-Musikhandlung H. MM. des Königs und der Königin und Sr. K. Hoh. des Prinzen Albrecht von Preussen,

in Berlin:

Gung'l, J., Berliner Concerthaus-Polka. Op. 269 und **Wagner, Fr.**, Trauermarsch Op. 78. (Sammlg. Heft 441.) 2 10
—— Die Flensburgerin. Polka-Mazurka Op. 270 und **Treskow, Th. v.**, Kinderfreuden-Polka Op. 24. (Sammlg. Heft 442) 2 15
Hasselmann, E., Der Traum des Jägers. Fantasie Op. 12 . . 2 20
Keiling, C., Tiefer Frieden. Walzer. (Sammlg. Heft 440) . . 2 22½
Rosenfeld, Isidor, Ouverture zu Shakespeare's »Richard III.« Partitur Op. 26 . . . . . 2 —
Gung'l, J., Erinnerung an Copenhagen. Walzer. Op. 265 für Pfte., Viol. u. Pfte., Fl. à 15 Sgr. . . . . . 1 —
Hollaender, Gustav, Barcarole f. Pfte. und Viol. Op. 2 . . — 15
Mayer, Emilie, Sonate D-moll f. Piano u. Violoncello Op. 38. 2 15
Urban, Heinrich, Humoreske (für Viol. m. Orchester). Clavierauszug und Solostimme. Op. 9 . . . . . 1 —
—— Dramatische Scene. Concertstück (für Violine mit Orchester). Clavier-Auszug und Solostimme 1 15
Brüll, Ignaz, Concert. Op. 10 . . . . . 2 15
Flotow, Fr. de, Potpourri sur des motifs de l'Opéra »L'ombre« (Sein Schatten) arrang. pour Piano à 4ms. par G. W. Marks. Op. 125 . . . . . 1 7½
Lange, Gustav, Gedenkblätter. Lyrisches Tonstück. Op. 153 — 12½
—— In bunter Reihe. Erste Polonaise. Op. 154 . . . . — 15
—— Lockung. Salon-Walzer. Op. 155 . . . . — 15
—— Weisst du noch? Lyrisches Tonstück. Op. 156 . . . — 12½
—— Festklänge. Grosser Marsch. Op. 158 . . . . — 17½
Micheux, Georges, Six Mélodies sympathiques. Op. 112. Nr. 1—6. à 5 und 7½ Sgr. 1 5
Offenbach, J., Potpourri sur des motifs de l'opéra Princesse de Trébizonde. Arrang. pour Piano à 4ms. par G. W. Marks. Op. 178 . . . . . 1 10
Poelmahn, H., Frühlingslied. Lied ohne Worte . . . . . — 7½
Redern, Graf W. von, Fackeltanz. Zur Vermählung Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Albrecht von Preussen mit I. H. der Prinzessin Maria von Sachsen-Altenburg . . . — 15
Schönburg, Hilmar, Abschiedsgruss. Charact. Tonstück. Op. 72 . . . . . — 12½
—— Deux Sérénades. Op. 73 . . . . . — 15
—— do. Op. 74 . . . . . — 15
Schumann, Gustav, Zwei Romanzen. Op. 16. . . . . — 15
Verdi, G., Aida. Potpourri für Pfte. à 2ms. . . . . . 1 —
do. à 4ms. 1 10
Vierling, G., Valse caprice. Op. 48 . . . . . — 15
Apitius, G., Blüthenduft. Rheinländer. Op. 51 . . . . — 7½
—— Die Fröhlichen im Walde. Walzer. Op. 52 . . . — 15
—— Bacchanten-Quadrille. Op. 53 . . . . — 10
—— Heimathsfreuden. Polka. Op. 54 . . . . — 7½
Bial, Carl, Kladderadatsch-Jubiläums-Marsch . . . . — 7½
Conradi, August, Höllen-Galopp a. d. Féerie »Faust und die schöne Helena«. Op. 131 . . . . . — 7½
Firchow, Adolf, Stettiner Rheinländer. Op. 1 . . . . — 5
Goldschmidt, G., Victoria-Quadrille. Op. 103 . . . . — 10
Gung'l, J., Hochzeitsreigen-Walzer. Op. 273 . . . . — 15
—— Die Improvisirte. Polka. Op. 275 . . . . — 7½
—— Tanz-Metronome. Walzer. Op. 276 . . . . — 15
Hundt, Albert, »Fernande«. Rheinländer-Polka. Op. 21 . . — 7½
Kahmen, Wilhelmine, Gemüthlicher Gedanke. Polka-Mazurka. Op. 14 . . . . . — 7½
Keiling, Carl, Tiefer Frieden. Walzer . . . . . — 15
Liebig, Julius, Kutschke-Polka. Op. 39 . . . . . — 5
—— Myrthentänze. Walzer. Op. 40 . . . . . — 15
Wagner, Friedrich, Erinnerung an Ungarn. Marsch. Op. 88 . . — 5
—— Fröhlich und heiter! Polka. Op. 89 . . . . — 7½
—— Revanche! Polka brillant . . . . . — 7½
Abt, Franz, Friedrich II. Lied f. 1 Singstimme . . . . — 5
Aschultz, Am baltischen Strande. Lieder.
Heft I. Geistergruss (für Bass) . . . . — 7½
Heft II. Nr. 1. Du bist wie eine Blume / Nr. 2. O hörst du mein Lieb } für Tenor . . — 7½
Cahn, Leo, Stummes Geständniss, für Bariton oder Alt . . — 7½
Felix, J., Lass mir im Aug'. Op. 67. . . . . — 7½
Graben-Hoffmann, Gebet der Maria Stuart. Op. 87 . . . — 5
Hasse, Gustav, Acht Gesänge. Op. 8:
Nr. 1. Herab von den Bergen zum Thale (E. Geibel) . — 10
Nr. 2. Das Blumenmädchen (aus dem Engl.) . . . . — 7½
Nr. 3. Ueber ein Stündlein (Paul Heyse) . . . . — 7½
Nr. 4. Ach theuerster Herr Goldschmidt (F. L. Haedt) . — 7½
Nr. 5. Morgenlied (O. Roquette) . . . . — 7½
Nr. 6. Schwarzwalder Uhr (H. Proehle) . . . . — 5
Nr. 7. Träume (W. Osterwald) . . . . — 7½
Nr. 8. Ueber die beglänzten Gipfel (v. Eichendorff) . . — 7½
Hofmann, Heinrich, 3 Lieder für gemischten Chor, Part. und Stimmen. Op. 8 . . . . . 1 —
Knebel-Döberitz, R. v., Arioso nach Psalm 66 . . . — 7½
—— Auf hohen Burgeszinnen. Ballade für 1 Bassstimme . — 10
—— Vier Lieder für 1 Sopranstimme (complet) . . . — 20
—— Vier Lieder für 1 Bassstimme (complet) . . . — 17½
Rüfer, Ph., Maílied, für 3 Frauenstimmen. Part. u. St. Op. 18 — 25
Wüerst, Richard, Lieder aus der Oper »Faublas«:
A. Dort in des Klosters verschwiegenen Mauern . . . — 7½
B. Leise, leise durch die Lüfte . . . . . — 7½

---

[154] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Chopin, F., Larghetto aus dem Concerte

(Op. 21.) F moll für das Pianoforte. Für Pianoforte solo zum Concertvortrag bearbeitet von C. Reinecke. 12½ Ngr.

---

[155] In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Sechs

Lieder und Gesänge

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Julius O. Grimm.

Op. 18.

Pr. 1 Thlr.

Nr. 1. »Es kommen die Tage, die Nächte vergehen«, von Franz Hüffer. — Nr. 2. Ständchen: »Rosen, die mit Purpurstrauss«, von B. Sigismund. — Nr. 3. »Dämmrung senkte sich von oben«, von Goethe. — Nr. 4. »Jetzt ist er hinaus in die weite Welt« aus J. V. Scheffel's »Trompeter von Säckingen«. — Nr. 5. »Frühlingsgedränge, »Frühlingskinder in buntem Gedränge«, von N. Lenau. — Nr. 6. Der Traum: »Im schönsten Garten wallten zwei Buhlen Hand in Hand«: von L. Uhland.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[156] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bonewitz-Volkmann, Marie, Mondlicht.

Phantasie für das Pianoforte. 10 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 30. Juli 1873. **Nr. 31.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. VI. Die Tonarten. — Anzeigen und Beurtheilungen (Musik für Orgel [Werke von Ch. H. Rinck] (Schluss)). — Gesang-Unterricht in der Schweiz. — Musikbericht aus München. VI. (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Bibliographie). — Anzeiger.

Bekanntmachung.

Infolge der eingetretenen bedeutenden Preiserhöhung für Satz und Druck dieser Zeitung werden die Insertionsgebühren vom 1. August d. J. ab von 2 Ngr. auf **3 Ngr.** pro gespaltene Petitzeile oder deren Raum erhöht.

Achtungsvoll

Leipzig. **J. Rieter-Biedermann.**

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von **G. von Tucher.**)

VI. *)

Die Tonarten.

Wir stehen am Schlusse unserer Artikel, welche die Bestimmung haben, das Wesentliche der alten Tonkunst zu besprechen, deren Verständniss zu erleichtern und damit das Interesse für diese herrliche Kunst wenigstens mittelbar anzuregen. Da ist es denn ganz in der Ordnung, hiebei zum Anfang zurückzukehren. Wir gingen davon aus, dass die alte Kunstmusik in ihrer Erscheinungsform Abbild des wahren Lebens der Gemeinde Christi in Gott sei. Das gegenseitige Verhältniss von Religion und Tonkunst ist klar und einfach und doch in der Regel so wenig beachtet und verstanden. Alle Kunst in ihrer wahren Wesenheit als Darstellung der geistigen Welt im Realen, nicht als Gegenstand des Amüsements oder der Eitelkeit, wurzelt im Gemüth, welches ist die unmittelbare, unreflectirte Totalität aller geistigen Kräfte. Unter allen Künsten ist die Tonkunst diejenige, welche das geistige Leben in den Stimmungen des Gemüths auf das Tiefste zum Aussprechen zu bringen und zu erregen im Stande ist. Ebenso wurzelt der Glaube, im echten evangelischen Sinn, nicht in dem eines blinden Fürwahrhaltens, im Gemüthe, als ein das blos endliche Denken und die Verstandesabstraction weit überragender, darum ein Mysterium in sich schliessender, doch aber in der innersten Tiefe des Gemüths erfasster Gehalt, denn dieser Gehalt fliesst aus dem Worte Gottes und schafft dem Gemüthe das ihm nach seinem göttlichen Ursprunge entsprechende Leben. Leben ist Freiheit, Freiheit aber in der Schranke der Vernunft, welche aus Gott ist, darum Vermittelung von Freiheit und Nothwendigkeit. Das mit diesem Inhalte erfüllte Gemüth, welches denselben in Tönen auszusprechen sich gedrungen fühlt, bedient sich unbewusst und ohne Reflexion einer entsprechenden Form. Keine echte Form ist aber an sich etwas Gleichgiltiges, Zufälliges, Willkürliches, denn ist sie nicht blos äusserlich und leer, so ist sie Erzeugniss und das Maass der inneren Bildungskraft. So wird die alte Musik und zwar in ihrer vollständigen Bedeutung, der Kirchengesang der adäquate Ausdruck des wesentlichen Verhältnisses des Christen überhaupt, näher der Gemeinde Christi, der Kirche zu Gott wie keine andere Kunstform es darzustellen vermöchte. Diese Form ist die Freiheit in der Stimmenführung des Gesanges und das zwar unter Beschränkung der Regeln des Contrapunktes, wie wir das gesehen haben, auf ein äusserst geringes Maass regelnder und ordnender Vorschriften, aber beherrscht, geleitet und bestimmt durch eine darüber stehende höhere, nach Innen die volle Freiheit gewährende Schranke. Das ist im Gesang das G e s e t z d e r T o n a r t, wie auf sittlichem Gebiete Gottes Gebot als die höchste Vernunft, ohne welches wahre Freiheit unmöglich ist. *)

Der im vorigen Artikel erwähnte wunderbare Werkmeister, der Menschengeist in seiner reflexionslosen Unmittelbarkeit hat das alles so geordnet und den Künstlern in den Sinn gegeben, die hiernach ihre Kunstgebilde schufen, worauf dann erst das reflectirende Denken der Theoretiker die Regeln hiezu ersann. Ohne sich des inneren geistigen Wesens der Sache, wie es sich nach dem eben Vorgetragenen verhält, reflectirend bewusst zu werden,

*) Siehe I. Allgemeines. Ueber Aufführungen älterer Tonwerke. In Nr. 19 und 20 des Jahrgangs 1870. II. Die tonischen Elemente und die Temperatur. In Nr. 9—19 des Jahrgangs 1871. III. Die rhythmischen Elemente. In Nr. 24—28 des Jahrgangs 1871. IV. Der Contrapunkt. In Nr. 15—20, 22, 23, 26—28 des Jahrgangs 1872. V. Accidentien und musica ficta. In Nr. 1—6, 9, 11—14 des Jahrgangs 1873 d. Ztg.

*) Wie sich zu dem grossartigen objectiven Charakter der alten classischen kirchlichen Tonkunst die alte weltliche, so auch die spätere und moderne als Ausdruck subjectiver Empfindungen verhält, haben wir früher nachgewiesen.

haben sie in eben solcher Unmittelbarkeit dieser höheren regelnden, leitenden und eben darum nach aussen hin beschränkenden Einheit den Namen *modus* gegeben.

Modus heisst, wie es Zarlino (Istitut. IV. 1) sprachlich vollkommen richtig im Allgemeinen angiebt, die Art und Weise, das Maass, die Form, in welcher eine Sache erscheint und welche die nicht zu überschreitenden, doch aber auszufüllenden Grenzen angiebt, nach Horazens Ausspruch: »*Est modus in rebus, sunt certi denique fines, quos ultra citraque nequit consistere rectum.*«*) Dieser *modus* wird auch *tropus* genannt, nach einem griechischen Wort von beinahe gleicher Bedeutung, auch *tonus*, aus Gründen, die im Nachfolgenden klar werden. Wir haben keine andere Bezeichnung im Deutschen als Ton, Kirchenton, Tonart, welche alle missverständlich sind, weil man unter ersteren beiden auch abstract Geist und Charakter der Kirchenmusik verstehen kann, die alte Musik dagegen auch weltliche Gesänge geschaffen hat, letztere aber in der heutigen Musik eine Bedeutung hat, die man in der alten Musik soviel als gar nicht kennt. Demungeachtet müssen wir diese in Ermangelung einer besseren beibehalten, da sie sich einmal eingebürgert hat und doch auch durch den Zusammenhang an Missverständlichkeit verliert.

Die Musik des Mittelalters, als deren Spitze und Blüthe wir die Kunst des 16. Jahrhunderts, vorzugsweise der zweiten Hälfte desselben betrachten, hat nicht, was wir in den vorhergehenden Artikeln mehrfältig zu erwähnen veranlasst waren, die Harmonie in der Gestaltung von Accorden zur Grundlage, sondern es bildet sich die Harmonie durch gleichzeitiges Erklingen verschiedener Modulationen. Diese letzteren sind es, welche den Wesensbestand des Gesanges bilden, die Harmonie ist nur der durch Beobachtung gewisser Regeln erzeugte Wohlklang dieser Modulationenverbindung, also nicht wie in der neuen Musik die tiefe durch die Melodie, freilich in unendlich mannigfaltiger Form zur Explication gebrachte Innerlichkeit. *Modus* in der Musik nennt darum Sethus Calvisius ganz richtig in erschöpfender Definition, eine durch gewissen Umfang, Cadenzen und Finalton beschlossene Modulation.

Diese Modulation bewegt sich der Regel nach und hauptsächlich in dem Umfange einer Octave, innerhalb welcher die ganze Reihe sämmtlicher diatonischer Tonstufen mit ihren Beziehungen zu einander zu einer Einheit beschlossen sind; ausserhalb derselben nach oben oder unten, wiederholen sich diese Beziehungen nur in der Tonlage verschieden. Solcher Octaven giebt es im diatonischen System nach der Anzahl der Tonstufen der Octave sieben, deren jede für sich den ihr ausschliesslich zugehörigen tiefsten Ton, auf welchen sie sich aufbaut, jede auch für sich ihr eigenthümliche Beziehungen der einzelnen Tonstufen unter einander hat. Wären alle Tonstufen des ganzen Systems gleich gross, so könnte es in letzterer Hinsicht keine Verschiedenheiten geben. Diese erzeugen sich lediglich dadurch, dass eine jede diatonische Tonreihe in einer Octave aus fünf ganzen und zwei halben Tönen besteht und die Stellung dieser Halbtöne sich verschieden darstellt; je nach dem Ton, der der tiefste der Octave ist.

Eine jede Octave theilt sich in zwei ungleiche Theile, Quinte und Quarte und zwar verschieden, harmonisch oder arithmetisch. Die erstere Theilung nach den Verhältnissen, wie sie sich aus der Theilung der gespannten Saite ergeben:

12 : 8 : 6
3 : 2; 4 : 3

*) D. h. es ist ein Maass in den Dingen, kurz zu sagen, es giebt gewisse Grenzen, jenseits welchen wie diesseits das Richtige nicht bestehen kann.

stellt die Quinte unter die Quarte und letztere die arithmetische:

12 : 9 : 6
4 : 3; 3 : 2

die Quarte unter die Quinte. Je nach der Stellung des in der Quinte wie in der Quarte befindlichen Halbtons giebt es in nachfolgenden sechs Octaven vier verschiedene Quinten und dreierlei verschiedene Quarten:

	Quinte				Quarte			
1.	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*
2.	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*
3.	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*
4.	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*
5.	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*
6.	*c*	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*

denn unter den Quinten befinden sich zweimal zwei, welche gleich sind, weil je zwei den Halbton auf derselben Stufe haben, nämlich die 1. und 5. *d* und *a* auf der zweiten und die 4. und 6. *g* und *c* auf der dritten Stufe; sodann dreimal je zwei Quarten die 1. und 4. *a* und *d* auf der zweiten, die 2. und 5. *h* und *e* auf der ersten, endlich die 3. und 6. *c* und *g* auf der dritten Stelle.

Ausgestossen aus der Octavenreihe ist die siebente zwischen *a* und *c* liegende Octave *h*

h c d e f g a h

einmal wegen der Dissonanz zwischen den Grenztönen der Quinte *h—f* und der Quarte *f—h*, sodann weil im Unterschied von allen anderen Octaven die Quinte zwei Halbtöne (nämlich statt 3 ganzen und einen Halbton, 2 ganze und 2 Halbtöne), die Quarte gar keinen hat (statt 2 ganzen und 1 Halbton 3 ganze), woraus vergleichsweise die Grundverschiedenheit, ja selbst um dieser Beschaffenheit ihrer Theile willen die Unbrauchbarkeit dieser Octave im polyphonen Gesang folgt.

Der Grundton der Octave, innerhalb welcher eine Modulation wesentlich beschlossen ist, ist naturgemäss nur deren tiefster Ton, deshalb heisst man dieselbe authentisch, wie als etwas sich von selbst Verstehendes, auf sich selbst Beruhendes, nicht durch anderes Bestimmtes, darum *principalis*, *propria*. Gestaltet sich diese Modulation aber so, dass sie den Grundton in ihre Mitte nimmt, wodurch die sonst über der Quinte stehende Quarte nun unter dieselbe verlegt wird, so heisst sie plagalisch, *lateralis*, als auf der Queere stehend, nach einem dieses bedeutenden griechischen Wort. Beiderlei Modulationen, welche denselben Grundton haben, nennt man *collaterales*, die der ersten Gattung auch *primarii*, die der letzten *secundarii*.

Die Griechen hatten für ihr diatonisches System die nämlichen Octavenreihen und bezeichneten jede derselben mit besonderen Namen, welche auch im christlichen Zeitalter beibehalten wurden, sonderbarer Weise aber unter Verwechselung der Octave: Was bei den Griechen phrygisch heisst, nannte man nun dorisch — lydisch: phrygisch — jonisch: lydisch — hypophrygisch: mixolydisch — aeolisch behielt den Namen — lydisch wurde nun jonisch. Die plagalen Modulationen empfingen den Namen der authentischen mit gleichem Grundton, zur Unterscheidung von diesen jedoch unter Beifügung des Wortes *hypo*, welches »unter, neben, bei« bedeutet.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Musik für Orgel.

1. **Sechsunddreissig Nachspiele** für die Orgel. Componirt von **Christian Heinrich Rinck.** Zweite Auflage, besorgt durch Wilhelm Greef, Lehrer und Organist zu Moers. Op. 107. Essen, Druck und Verlag von G. D. Baedeker. (Ohne Jahres-Zahl und Preisangabe.) Querfolio 78 S. (1. Aufl. 1833. 2. Aufl. 1. Jan. 1857.)
2. **Ch. H. Rinck's Präludien.** Zweite Auflage. Wohlfeile Ausgabe der schönsten »Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen der evangelischen Kirche«. Ausgewählt und neu herausgegeben von Wilhelm Greef. Essen, Druck und Verlag von G. D. Baedeker. (Gleichfalls ohne Jahreszahl und Preisangabe.) [Das Vorwort zur 2. Aufl. ist datirt den 25. April 1865, Moers. qu. Fol. 120 S. (185 Nrn.) und 1 Bl. (1. Aufl. 1833).]
3. **Natorp-Rinck's Choralbuch** für evangelische Kirchen. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Die Choräle neu geordnet und historisch bestimmt von G. B. Adelbert Natorp, Consistorialrath und Pfarrer zu Düsseldorf, revidirt, mit meist neuen Zwischenspielen und mit Schlüssen versehen von Wilhelm Greef, Organist zu Moers. Essen, Druck und Verlag von G. D. Bädeker. 1870. (Ohne Preisangabe.) quer-fol. 2 Bl. 217 S. (269 Nrn.) und 1 Bl.

(Schluss.)

Der zweite den Vorzügen der Rinck'schen Compositionen gegenüberstehende Mangel liegt, wie bereits erwähnt, in der Unbedeutendheit der musikalischen Gedanken.

Woran es liegt, dass ein musikalischer Gedanke tiefer, bedeutsamer erscheint, als der andere: wer vermöchte es zu sagen! Wir empfinden es eben unmittelbar. Aber Jeder, der Rinck'sche Werke kennt, wird zugehen, dass selten tiefere, bedeutsamere Gedanken auftreten. Meistens sind es recht wohlgefällige, muntere, oder auch wohl ernstere Gedanken, leicht hingeworfen, klar anschaulich, aber doch nur selten einen tieferen, bedeutsameren Ton anschlagend. Sie prägen sich leicht ein, aber sie verwischen sich auch wieder leicht. Wenn nun diesen leichteren Gedanken eine Entwickelung gegenüberstände, die, wie wir es nicht selten bei Haydn und Mozart finden, aus anscheinend unbedeutenden Anfängen sich aufbauend, nach und nach einen immer höheren Flug nimmt und das Interesse trotz der — für sich genommen — Nichts oder Wenig sagenden Grundgedanken doch mächtig zu fesseln weiss: auch das ist bei Rinck nicht der Fall. Vielmehr bleibt Alles in einer gewissen hausbackenen Gemüthlichkeit, die zwar nicht ganz ohne Anmuth ist, aber kaum jemals zu etwas höherem Schwunge sich erhebt. Oder wenn der Componist einen kühneren Flug zu nehmen versucht, so gelingt es ihm doch nicht, von der Kraft seiner Schwingen dem Schauenden eine grössere Vorstellung zu erwecken. Er geberdet sich wohl gross und kühn, aber er ist es doch in Wahrheit nicht, ja gerade da erscheint er am schwächsten, wo er sich den Anstrich des Grossartigen geben will. Von dieser — ethischen — Seite aus gesehen, können die Rinck'schen Compositionen nicht einen Werth beanspruchen, der sie den allerhebenden und allerquickenden Werken der classischen Meister zugesellte. Brauchbar dagegen, recht brauchbar sogar sind sie für die Praxis, insbesondere, so lange Besseres nur in geringer für den Bedarf nicht ausreichender Fülle vorhanden ist. Die Mitte haltend zwischen Höchstem, Werthvollstem und Niederem, Werthlosem, kommen sie einer zumeist gesuchten und verlangten Mittelmässigkeit aufs Wünschenswertheste entgegen. Dem Genie allerdings, wenn es sich seiner Vollkraft bewusst ist, bieten sie zu wenig; aber auch das Genie hat seine schwachen Stunden, und schänden wird es ihn nicht, wenn der geniale Künstler in aufrichtiger Bescheidenheit ab und zu auch zu dem weniger Bedeutungsvollen greift. Dem mediocren Talent dagegen kann es nur zur höchsten Zierde gereichen, wenn es, in bescheidener Erkenntniss seiner selbst, nicht mit eigenen Erfindungen sich spreizt und brüstet, sondern, wenn der Vorrath des Besten nicht ausreicht, auch sich mit dem Besseren begnügt, ehe es, eigener Kraft vertrauend, vielleicht kaum Gutes hervorbringt. Stellen wir uns aber vor, wie selten in der Praxis das wahre Genie waltet — ich meine die Praxis, für die Rinck hauptsächlich schrieb: die amtliche Praxis des Organisten — gegenüber dem ungeheuren Bedarfe an musikalischen Leistungen gerade in dieser Beziehung, so wird man Erscheinungen, die bestimmt sind diesen Bedarf nach Kräften zu decken, selbst wenn sie nur einen mittleren ethischen Werth, wahrhaft Grossem gegenüber, beanspruchen, freundlich willkommen heissen dürfen. Kommt nun, wie das bei Rinck der Fall, noch eine höchst anerkennungswerthe formale Tüchtigkeit hinzu, so wird das um so mehr dazu beitragen, den Wunsch rege zu machen, dass den Werken dieses Meisters eine recht weite Verbreitung zu Theil werde, da gerade in dieser letzteren Beziehung die heutige Zeit in ihren Leistungen sehr zurückgegangen ist, ohne es erreicht zu haben, in ihrem Streben nach tieferer ethischer Bedeutung die Fähigkeit dem guten Willen gleichzustellen. Der Verlagshandlung, Bädeker in Essen, und dem verdienten Herausgeber Greef können wir es daher nur Dank wissen, dass sie in einer guten und wohlfeilen Ausgabe die Rinck'schen Werke, wenigstens einen Theil derselben, dem Publikum dargeboten haben, ein Unternehmen, welches sicherlich seinen Lohn in sich selbst trägt. *)

Schliesslich noch ein Wort beziehentlich des Natorp-Rinck'schen Choralbuches. Choralbücher gehören eigentlich nur in bedingtem Sinne zur Orgelliteratur. Weit wichtiger, als die blos formale Ausgestaltung der Choräle zum praktischen Gebrauche für den Organisten, ist deren hymnologische Bedeutung für den Gottesdienst. Der Verfasser dieser Zeilen wird hoffentlich Gelegenheit haben, später von auch dieser Seite das Rinck'sche Choralbuch einer näheren Betrachtung zu unterziehen, die an dieser Stelle zu weit abführen möchte. Was jene erstere, mehr auf die praktische Gestaltung bezügliche Seite anbetrifft, so gilt auch von ihr das, was oben über die Rinck'schen Compositionen im Allgemeinen gesagt ist, nur dass hier das, was ich über die weniger orgelmässige Schreibweise vieler Vor- und Nachspiele aussprach, bei dem an den Cantus firmus gebundenen Chorale mit seinem althergebrachten streng vierstimmigen Satze naturgemäss weniger Anwendung finden kann. In der Harmonisirung, sowie in den freierfundenen Zwischenspielen ist der Stil Rinck's unverkennbar, was soviel sagen will, dass jene überall geschickt angelegt, wenn auch häufig weichlicher gehalten ist, als es der Verfasser dieser Zeilen wünschenswerth halten möchte. *Reinh. Succo.*

*) Auf einige Druckfehler mache ich aufmerksam:
1) In den Nachspielen: S. 42 Takt 9 müssen die beiden Bassnoten *b d* statt *g b* heissen;
2) in den Vorspielen steht S. 105 im letzten Takt der zweiten Zeile im Alt *g* = eine Viertel-Note, es muss ein Achtel sein;
3) ebendaselbst S. 115, vorletzte Zeile ist der Bassschlüssel mit dem Violinschlüssel vertauscht worden.

Uebrigens sind sämmtliche in Rede stehende Werke im Notendruck, nicht -Stich herausgegeben. Der Druck ist sehr klar und deutlich, das Papier gut.

Gesang-Unterricht in der Schweiz.*)

Man pflegt als auffallende Thatsache hervorzuheben, dass die Schweiz, welche von so bedeutendem Einflusse auf die Entwickelung der deutschen Poesie gewesen ist, sich kaum dabei bemerkbar gemacht habe, als fast zu gleicher Zeit die deutsche Musik einen entschiedenen Aufschwung nahm. Nun ist es freilich wahr, dass die Schweiz Componisten, die sich mit den im eigentlichen Deutschland und Oesterreich gebornen messen könnten, nicht hervorgebracht hat; auch haben unsere grossen Musiker selten directe Anregungen für ihre Kunst von der Schweiz erhalten. Dagegen verdient die sorgfältige Pflege, welche der Musik in der Schweiz von jeher zu Theil geworden ist, die höchste Anerkennung. Ja diese Pflege umfasste die Cultur eines musikalischen Momentes, dessen Wichtigkeit in keinem andern deutsch redenden Lande so verstanden und gewürdigt ist wie in der Schweiz; hier hegte und pflegte man nämlich die Musik als Volksmusik im edelsten Sinne des Wortes. Wir wollen hier nicht näher auf die künstlerischen Erfolge dieser Bestrebungen eingehen. Ihre Basis näher zu beleuchten sei unsere Aufgabe: die Art und Weise, wie die Musik in der Schweizer (deutschen) Volksschule gepflegt wird.

Ein beredtes Zeugniss für die Trefflichkeit dieser Methode geben diejenigen Lehrmittel, welche auf den Gesang-Unterricht bezüglich in der Schweizer Ausstellung Gruppe XXVI zu sehen sind. Wenn wir Deutsche dem Einflusse dieser (ursprünglich aus Deutschland stammenden) in der Schweiz und zum grossen Theile durch Schweizer herausgebildeten Methode unser Augenmerk unbefangen und ernstlich zugewandt, wenn nicht die gestrengen Kritiker der »Kunstmusik« gleich im Beginn des Bekanntwerdens diese Methode bei uns discreditirt hätten, es stünde nicht nur um den Gesang-Unterricht in der Volksschule besser, auch einer der Hauptzwecke des ganzen Volksschulwesens wäre präciser gefördert worden. Es ist bei uns noch nicht genügend erkannt, geschweige denn systematisch in der Volksschule behandelt worden, dass der Gesang eines der wirksamsten Mittel zur Regelung und Veredlung der Sprache ist, wie sie vom Volke gesprochen wird. Diese Regelung und Veredlung ist eben einer der Hauptzwecke der Volksschule. Die berechtigten Eigenthümlichkeiten jedes deutschen Stammes sollen dabei nicht nivellirt, wohl aber von den Schlacken schlechter und trivialer Angewohnheiten und Fehler befreit werden. Man wird niemals verlangen, dass ein oberösterreichischer Bauernjunge dieselbe Reinheit und denselben Wohlklang in seiner Sprache hörbar mache, wie zum Beispiel der hannoverische. Aber das muss verlangt werden, dass die Orthographie der Schrift sich auch wiederfinde in der gesprochenen Schrift, der Sprache; wenigstens muss das jeder Schüler lernen und über diese Kenntniss spielend verfügen können. Eines der wichtigsten Hilfsmittel für die genaue Vertrautheit unserer Sprachorgane mit ihren Functionen ist nun der Gesang: sowohl Vocale wie Consonanten müssen beim Gesange in normaler Weise gebildet werden. Und es ist kein blinder Zufall, dass gerade dort, wo die deutsche Sprache die schlimmsten Entstellungen durch falsche Beilaute, welche den Consonanten namentlich dem r und l beigemischt werden, dass gerade da, in der Schweiz nämlich, das Bedürfniss nach einem entschiedenen Correctiv dieses Uebelstandes am deutlichsten hervortrat und in dem von der Volksschule methodisch gelehrten Gesange gefunden wurde. Unter den deutschen Landen, welche sich der Sache aus diesem Grunde besonders angenommen haben, ist das Königreich Württemberg zu nennen. Dem Sänger Julius Stockhausen ist vor einigen Jahren eine Art von Oberaufsicht über den Gesang-Unterricht im genannten Königreiche anvertraut worden, und dass Stockhausen der entschiedenste, leider fast alleinstehende Vertreter einer guten, methodisch geübten Aussprache unter den Sängern ist, das dürfte allgemein bekannt sein. Jeder, der mit diesem Manne ein paar Worte gewechselt hat, wird erstaunt gewesen sein über die Schönheit der Sprache desselben. — Je weiter wir nach dem Norden Deutschlands gehen, desto weniger wichtig wird die angedeutete Beziehung zwischen Sprache und Gesang, weil im Norden die Sprache immer freier und freier von jenen störenden Beilauten wird und das Bedürfniss, die Sprache durch Uebung im Gesange zu veredeln, abnimmt. So halte ich zum Beispiel dafür, dass jenes bekannte, oft wiederholte, aber keineswegs wahre Wort »Frisia non cantat« seine allfällige Begründung und Erklärung in der schon wie Musik klingenden Sprache der Friesen findet. Statt der störenden Beilaute treten aber im Norden Deutschlands andere fehlerhafte Erscheinungen auf, für deren Beseitigung die Mithilfe des Gesang-Unterrichtes gleichfalls von grossem Nutzen wäre. Ich will nur an die oft genug verlachte Verwechslung der Consonanten b und p, d und t in der sächsischen Aussprache erinnern. Jedenfalls ist hier ein Feld der Thätigkeit offen, welches bisher eigentlich nur in der Schweiz cultivirt wird, weil man dort den Gesang weniger mit ästhetischen als mit praktischen Rücksichten lehrte.

Ihren Ursprung findet diese Methode in der Anregung, welche Pestalozzi im vorigen Jahrhunderte für die Erziehung der Jugend im Allgemeinen gab. Die Grundsätze Pestalozzi's wandte zuerst Michel Traugott Pfeiffer aus Würzburg (zu Lenzburg in der Schweiz wohnhaft) auf den Gesang-Unterricht an; dieser gestaltete sich nun so: Zuerst lehrte Pfeiffer Takt-Uebungen machen, dann die Unterscheidung der Töne, darauf Verbindung von beiden; die Kinder mussten Vorgesungenes den Tönen und dem Rhythmus nach aufschreiben. Die verschiedenen Tonhöhen wurden zunächst durch Zahlen (erst später durch Noten) bezeichnet. Dann lehrte er die Tonarten und zuletzt den Gesang zu Worten. Der Erfolg, den diese, durch die Trennung der verschiedenen Factoren der Musik neue Methode erzielte, war ein bedeutender. Es wurde so möglich, grosse Classen von Schülern erfolgreich zu unterrichten. Als Pestalozzi im Jahre 1804 in Iferten sein Institut gründete, übernahm Pfeiffer dabei den Gesang-Unterricht und behandelte ihn in der eben beschriebenen Weise.

Die Ideen Pfeiffer's führte weiter aus ein talentvoller Schweizer Musiker, Johann Georg Naegeli,*) in dem Aufsatze: »Die Pestalozzi'sche Gesangbildungs-Lehre, nach Pfeiffer's Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt, im Namen Pestalozzi's, Pfeiffer's und ihrer Freunde«. Derselbe erschien im September 1809 gleichzeitig in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« und in dem »Wochenblatt für Menschenbildung« von Pestalozzi. Der Aufsatz ist heute noch sehr lesenswerth. In demselben ist auf das deutlichste der Zusammenhang zwischen Sprache und Gesang erörtert: vielleicht zum erstenmale wird darin ausgesprochen, dass »der Mund in der That bei jedem Vocale zu einem andern Instrumente geformt wird«. Für die Ausbildung von Lehrern schrieb Naegeli im Jahre 1810 seine »Gesangbildungs-Lehre«, ein Werk von 250 Seiten, welches die Grundlage des seit jener Zeit in der Schweiz üblichen Gesang-Unterrichtes geworden ist. Das Wesentliche der Methode beruht, wie schon bemerkt, in der Trennung beim Unterrichte der einzelnen Factoren, deren Product die Musik ist. Diese Hauptsache ist aufrechterhalten in den (obligatorischen) Lehrmitteln, welche der verdienstvolle Joh. R. Weber zusammengestellt hat. Dieselben werden unter andern in den Can-

*) Aus der Wiener Deutschen Zeitung vom 15. Juli 1873.

*) Dessen hundertjähriges Geburts-Jubiläum die Schweiz eben durch ein Sängerfest, bei dem auch Knabenchöre mitwirkten, gefeiert hat.

tonen Appenzell, Bern und Zürich in den Volksschulen gebraucht und zeichnen sich, abgesehen von der Vortrefflichkeit ihres Inhaltes, dadurch aus, dass sie erstaunlich billig sind; so kosten zum Beispiel die im Canton Appenzell angewandten Weber'schen Gesangbüchlein wenige Centimes; das grosse Werk der 24 Gesangtabellen, welche Zürich ausgestellt hat, nur 3 Francs 50 Centimes. Diese Gesangtabellen (ein ähnliches, auf Naegeli'scher Grundlage basirendes Werk, hat Schäublin verfasst, obligatorisch im Canton Thurgau) zeichnen sich durch grosse Uebersichtlichkeit aus und dürften namentlich in Verbindung mit den in Appenzell angewandten Büchelchen von grossem Vortheile sein, weil in den letztern der Schüler das Gelernte zum Theil weiter ausgeführt zu Hause repetiren und in der gewöhnlich gebrauchten Grösse des Druckes der Noten in sich weiter assimiliren kann.

Eine einzige ähnliche Tafel (aus Blech), schwarz mit rothen Buchstaben und Noten, hat der Lehrer Kästlin in St. Gallen ausgestellt. Leider enthält sie zu viel und lässt das Auge desshalb nicht zur Ruhe kommen; auch ist die rothe Farbe auf dem schwarzen Grunde bei genauem Hinsehen keineswegs eine Annehmlichkeit für das Auge. Dieses dürfte leicht durch eine solche Zusammenstellung von Farben ermüden. Das Weber'sche Gesangtabellen-Werk hat den grossen Vorzug, dass es von Anfang an den Schüler successive mit der üblichen Notenschrift und mit den üblichen Bezeichnungen (Pausen etc.) der Musik bekannt macht, wie er sie später stets unter die Augen bekommt. Man sieht aus diesen Bestrebungen, dass in der Schweiz der Erfolg des Gesang-Unterrichtes nicht dem mehr oder weniger zufällig vorhandenen Gehörsinne der Schuljugend verdankt wird, wie leider bei uns, sondern einer bewussten Methode, welche im schlimmsten Falle, das heisst, wenn musikalisch nichts genützt wird, den Unterricht im Gesange für die andern Fächer des Schulunterrichts, also Lesen, rhythmisches Sprechen, Abschätzen von Entfernungen, Abzählungen u. s. w. immerhin noch nutzbar macht. Das ist aber die wahre Aufgabe jedes Theiles des Schulunterrichtes, dass er dem Ganzen nütze. Auf das zu erreichende Quantum positiver Kenntnisse kommt es beim Gesang-Unterrichte am allerwenigsten an, wohl aber darauf, dass Alles, was geleistet wird, mit Bewusstsein und nicht blindlings geleistet werde.

Franz Gehring.

Musikbericht aus München.

VI.

(Fortsetzung.)

Das dritte Abonnement-Concert am 26. März brachte endlich wieder einmal, und zwar sogleich an seinem Beginne, zwei Nummern von *W. A. Mozart:* dessen Esdur-Symphonie und die Arie »Crudele« der Donna Anna aus »Don Juan«. Die Symphonie wurde mit aller Feinheit und Zierlichkeit gespielt; Menuett und Finale hätten wir vielleicht um eine Idee langsamer gewünscht. Höchst dankenswerth erscheint es uns, dass aus dem herrlichen »Don Juan«, der nun schon seit sechs Jahren von der Bühne verschwunden, — man sollte meinen, auf gewissen Gesichtern müsse mindestens Schamröthe darüber zu bemerken sein — wenigstens im Concertsaale wieder einmal etwas geboten wurde. Fräul. Meysenheim sang die glanzvolle Arie sehr befriedigend, mit warmer Cantilene und fertiger Coloratur. Unmittelbar auf *Mozart* folgte *Berlioz;* und doch schrieb Berlioz einmal freimüthig: »Wenn ich Musik von Mozart höre, so drückt mich immer ein kleiner Alp«. Es kamen die drei Instrumental-Sätze aus seiner dramatischen Symphonie mit Chören »Romeo und Julie«, componirt Ende der dreissiger Jahre, zur erstmaligen Aufführung. Berlioz' Unternehmen, das »Hohe Lied der Liebe« des grossen Britten in eine Symphonie zu verwandeln, konnte nicht ohne grosse Verstümmelungen der dramatischen und der musikalischen Form ins Werk gesetzt werden. In Berlioz' Partitur beginnt das Opus mit einer Einleitung, den ersten Streit und dessen Beschwichtigung durch den Fürsten darstellend; ihr folgt ein das Ganze erklärender Prolog für Chor mit Soli. Nun reihen sich an die drei Sätze, welche wir gehört haben: Romeo's Melancholie, Concert (?) und Ball bei Kapulet, Liebesscene und Fee Maab, doch so, dass vor der Liebesscene ein kleiner Chor der heimkehrenden jungen Freunde Kapulet's wegfiel; das Finale, mit Julia's Leichenzug beginnend, muss den ganzen übrigen Inhalt des Dramas beherbergen. Es ist ein Unding, rein dramatische Vorgänge lediglich instrumental darstellen zu wollen. Der musikalische Inhalt des ersten der gespielten Sätze, »Romeo's Melancholie« und »Ball«, hat uns sehr interessirt; bedeutende Erfindung und Gestaltungskraft sind nicht zu verkennen, doch scheint der Ball der musikalischen Schilderung nach mit einer wüsten Orgie zu enden, von der man sich mit Abscheu abwendet. Das Adagio, die Liebesscene, ist sehr melodisch, von grosser Zartheit und Schwärmerei, aber entschieden zu lang und formell dem Shakespeare'schen Dialoge zu wörtlich nachgebildet. »Fee Maab«, das Scherzo, obwohl jene Fee ausser gelegentlicher Erwähnung mit dem Drama gar nichts zu thun hat, ist ein reizendes Stück mit ganz einzigen Instrumentaleffecten, das wir wohl wieder einmal hören möchten. Freilich müsste es dann von den Blasinstrumenten viel feiner und sicherer gebracht werden. Unter Berlioz' eigener Leitung pflegte gerade dieses Scherzo überall ausserordentlich zu gefallen. Zum Schlusse des Concertes hätten wir wohl gerne eine recht ruhige, freundlich bekannte Ouvertüre gehört. Statt dessen: »Ouvertüre zu Sakuntala von *C. Goldmark*«, neu, ebenfalls mit langem Programme. Wir versuchten auf Grund desselben der Composition zu folgen, es gelang uns aber durchaus nicht. Das musikalisch wirre Werk ist überhaupt keine Ouvertüre, sondern eine Phantasie, arm an Gedanken und reich an Lärm.

Ein seinem Hauptinhalte nach classisches Programm übte im letzten Abonnement-Concerte der musikalischen Akademie am 13. April eine ungewöhnliche Anziehungskraft aus. Das Concert begann mit einer ganz reizenden, überaus neckischen Symphonie von *Josef Haydn* in G-dur, deren Adagio einen edlen, getragenen Gesang in mannigfacher Weise umspielt, und für die Zeit seiner Composition überraschend neue Instrumentaleffecte bringt. Papa Haydn feierte aber auch mit seinem Werke grosse Triumphe, welche wir mit besonderer Freude constatiren: das köstliche Finale musste sogar auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Ein grosser Theil des Beifalles bezog sich übrigens auch mit Recht auf die ganz vorzügliche Ausführung des Werkes, wobei wir nur der Menuett ein etwas langsameres, charakteristischeres Tempo gewünscht hätten. Frl. Stehle sang die beiden zu »Egmont« componirten Lieder mit Orchester von *Beethoven* mit viel Wärme und Ausdruck; will man auf diese Tondichtungen nicht ganz verzichten, so muss man für deren Vorführung im Concertsaale, wohin sie ob ihrer Knappheit und ob ihrer dramatischen Accente nicht ganz passen, doppelt dankbar sein; denn eine Darstellerin des »Klärchen«, welche zugleich, wie erforderlich, eine so vorzügliche Sängerin wäre, dass sie diese Lieder singen könnte, dürfte kaum gefunden werden. Drei Lieder mit Clavierbegleitung von *Brahms*, in jeder Hinsicht bedeutende Compositionen, erfreuten sich ebenfalls trefflicher Auffassung seitens der Sängerin, und wurde namentlich das erste »Von ewiger Liebe« in der Stimmung vorzüglich getroffen. Das F moll-Concert für Clarinette von *C. M. v. Weber* wurde von Herrn Ferdinand Hartmann, früherem Eleven der königl. Musikschule und Schüler des königl. Hofmusikers Bärmann sen., mit ganz vorzüg-

licher Technik, schönem Tone und feinster Nüance geblasen, so dass wir uns freuen dürfen, an dem jungen strebsamen Künstler ein tüchtiges Orchestermitglied gewonnen zu haben. Den würdigen Schluss des vierten Abonnement-Concertes bildete *Beethoven's* Symphonie in F-dur, ebenfalls in ganz gelungener, geistvoller Wiedergabe im ersten Satze, Menuetto und Finale; im Allegretto Scherzo fiel uns desshalb der vollständige Mangel aller Zierlichkeit und aller Feinheit um so mehr auf, wie wir auch die stellenweise ziemlich ungenügende Orchesterbegleitung bei den Liedern und dem Clarinettconcerte nachtragsweise zu erwähnen hätten. Doch wollen wir uns hierdurch das im Uebrigen gelungene Gesammtbild dieses Concertes nicht stören lassen.

Palmsonntag, 6. April, — *J. S. Bach's* grosse Matthäuspassion — die kgl. Hoftheater geschlossen! Wie sollte sich bei solchem Zusammentreffen das Concert der musikalischen Akademie ausser Abonnement nicht ungewöhnlich füllen? Die Aufführung war in vielen Beziehungen vorzüglich. Die Rolle des Evangelisten vertrat Herr Vogl mit guter, grösstentheils sehr correcter Declamation und Auffassung, wobei er sich nur selten zu einer etwas gesuchten, theatralischen Empfindelei hinreissen liess. Den »Jesus« sang Herr Niklitscheck mit viel Empfindung und sicherem Ansatze der oft sehr schwierigen Intervalle. Auch die kleineren Zwischenreden waren genügend besetzt. Die Seccorecitative wurden vom Violoncell begleitet; geeigneter hiezu hätte uns der Gebrauch eines Flügels geschienen. Die dramatischen Volkschöre wurden mit musterhafter Sicherheit und Präcision gegeben. Etwas schlaffer und besonders in rhythmischer Beziehung nicht ganz gleichmässig genau kamen dagegen die grossen lyrischen Chöre zum Ausdrucke. Ueberraschend war uns auch im Schlusschore das Streichen der kleinen instrumentalen Zwischenspiele; Kürzungen sind zwar allerdings leider nothwendig — währte ja die Aufführung gleichwohl 3 Stunden —, doch sollten dieselben möglichst wenig Lyrisches, vor Allem nicht einzelne Takte einer Nummer treffen. Die Choräle erfreuten sich keiner durchweg entsprechenden Behandlung. Von schönster Wirkung waren jene, welche nur *mezza voce* gesungen wurden; ist auch bei einzelnen derselben je nach Text und Zusammenhang eine mässig starke Orgelbegleitung vielleicht entsprechend, so war doch der vollkräftige Chorgesang mit eben solcher Begleitung beispielsweise bei dem herrlichen Chorale »O Haupt voll Blut und Wunden« geradezu störend. Mit diesen Gesängen hätten an manchen Stellen viel feinere Wirkungen erzielt werden können. Ganz herrlich wurden die lyrischen Solopartien wiedergegeben. Sopran und Alt hatten unsere ersten Künstlerinnen, Frau Diez und Frau v. Mangstl, übernommen; wo alle technischen Mittel mit einem ruhigen und wahren Empfindungsausdrucke zusammentreffen, musste die Leistung zur Vollkommenheit werden. Auf dem lyrischen Gebiete war auch der Höhepunkt der Leistungen des Herrn Vogl, welcher hierin den genannten Künstlerinnen ebenbürtig zur Seite trat. Nicht ganz ausreichend im Ausdruck war hier Herr Niklitscheck. Die schönen Soli der Oboe und der Violine kamen zur trefflichen Geltung; im Uebrigen fanden wir die Begleitung der Gesangsoli hie und da etwas schwankend und unsicher. Die Direction führte diesmal wieder Herr Hofkapellmeister Wüllner, welcher die Passionsmusik wie im vergangenen Jahre, so auch heuer mit Liebe und Verständniss einstudirt hatte und leitete. Das grössere Publikum bezeigte vor Allem für die herrlichen lyrischen Solopartien wenig Antheil und Verständniss. Die Choräle allerdings kamen nicht so ganz in die richtige Beleuchtung. Erst wenn das allgemeine Verständniss auch hiefür gewonnen ist, können wir die wunderbaren Geheimnisse der Passions-Musik der Majorität des hiesigen Concertpublikums für völlig erschlossen halten. Wir würden es jedoch gleichwohl nicht für wünschenswerth erachten, wollte ein solches allgemeines Verständniss durch alljährige Aufführung der Matthäus-Passion gewissermaassen erzwungen werden; denn ein erzwungenes Verständniss ist gar keines, dasselbe muss vielmehr den Hörer überkommen. Wir müssten vielmehr eine hieraus sich ableitende mindere Berücksichtigung anderer grosser Chorwerke ersten Ranges, wie der Händel'schen Oratorien oder Joh. Seb. Bach's H moll-Messe beklagen, zumal in einer Stadt wie in München, wo so viele dieser Schöpfungen noch ganz unbekannt sind und wo zu deren Aufführung im grösseren Stile nicht eben oft Gelegenheit besteht.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Halle**, 17. Juli. Die heutige zweite Sommer-Soirée der hiesigen Singakademie brachte das Kyrie a capella von *Rob. Franz*, die meisten Sätze der F dur-Messe von *Mozart*, den Sommer aus *Haydn's* »Jahreszeiten«, die Bass-Arie »Soll ich« aus *Händel's* »Josua« und das zweite Finale aus *Mozart's* »Figaro«. Die Ausführung der Chöre, unter Leitung des Musikdirector Voretzsch, war durchweg gut, die Solisten ernteten gerechten Beifall.

✱ **Leipzig**, 24. Juli. [Beerdigung David's.] Soeben hat das feierliche Leichenbegängniss von Ferdinand David stattgefunden. Die unübersehbaren Menschenmassen, welche vom Sterbehause bis nach dem Friedhofe standen, waren ein beredtes Zeugniss von der Trauer, welche unsere Stadt über den Verlust des grossen Meisters empfindet. Dem Leichenconduct voran schritt das Musikcorps des Infanterie-Regiments Nr. 107, den Chopin'schen Trauermarsch spielend. Darauf folgten drei Zöglinge des Conservatoriums, Palmenzweige und einen silbernen Lorbeerkranz tragend. Hinter dem Leichenwagen schritten in langer Reihe die Vertreter der hiesigen Behörden, künstlerischen Institute und die vielen Freunde des Verewigten, während eine eben so lange Wagenreihe den Zug beschloss. Die Grabrede wurde vom Pastor Dr. Ahlfeld gehalten, der ein ergreifendes Lebensbild von Ferdinand David in seinen Eigenschaften als Künstler, Mensch und Familienhaupt entwarf. Der Universitäts-Gesangverein Paulus und der Thomanerchor statteten ihrerseits dem Todten durch herrliche Gesänge am Grabe den Tribut der Dankbarkeit ab.

✱ **London**. [Die Orgel im Alexandra Palace.] Am 9. Juni ist der Alexandra-Palast, kaum drei Wochen nach seiner feierlichen Eröffnung, ein Raub der Flammen geworden, wobei auch die herrliche von Henry Willis erbaute Orgel total zerstört wurde, da von dem ganzen Baue nur Trümmer und ausgebrannte Mauern übrig geblieben sind. In Bezug auf Gesammtanlage und Constructionsdetails war dieses Instrument der bekannten Orgel des gleichen Meisters in der Londoner Royal Albert Hall*) nachgebildet, während hinsichtlich Feinheit der Intonation einzelner Stimmen erstgenanntes Werk dem letzteren bedeutend überlegen war und mehr französischen Vorbildern nahe kam, wiewohl Willis im Allgemeinen seine Pfeifen etwas grell intonirt, welche Gewohnheit vielleicht daher rühren dürfte, dass derselbe meist nur Orgelwerke für aussergewöhnlich grosse Localitäten baut und deren Dimensionsverhältnissen mitunter wohl allzuviel Rechnung trägt. Der Prospect der Alexandra-Orgel war im Vergleich zu dem Gehäuse der Albert Hall Orgel bedeutend reicher gehalten; in akustischer Hinsicht hatte das Werk keine günstige Stellung, welchem Uebelstande man jedoch abzuhelfen im Begriffe stand, als der Brand das ganze Gebäude in Asche legte. Der rasche Wiederaufbau scheint bereits beschlossene Sache zu sein. — Die Orgel wurde im Bau 1871 begonnen und 1873 vollendet. Sie hatte 4 Manuale und Pedal, erstere von CC bis A 58 Stimmen, das Pedal von CCC bis F, 30 Stimmen.

Manual I. Solo-Orgel.

1. Violoncello } Imitative .	8′	5. Concert Flute, imitative .	4′
2. Viola } Imitative .	4′	6. Piccolo do. .	2′
3. Flute harmonique . . .	8′	7. Claribel	8′
4. Flute octaviante . . .	4′		

Zungenwerke.

8. Bombardon	16′	12. Oboe (Orchestral) . . .	8′
9. Trumpet (Harmonic) . .	8′	13. Clarionette do.	8′
10. Ophicleide	8′	14. Clarion	4′
11. Bassoon	8′		

*) Man sehe die Disposition derselben in Nr. 31, 32 des Jahrgangs 1872 dieser Ztg.

Manual II. Schwell-Orgel.

1. Double Diapason	16′	8. Flute octaviante	4′
2. Bourdon	16′	9. Flauto traverso	4′
3. Open Diapason	8′	10. Principal	4′
4. Open Diapason	8′	11. Twelfth	3′
5. Salcional	8′	12. Fifteenth	2′
6. Lieblich Gedact	8′	13. Sesquialtera	5fach
7. Flute harmonique	8′	14. Mixture	3fach

Zungenwerke.

15. Contra Posaune	16′	19. Hautboy	8′
16. Contra Fagotto	16′	20. Voix humaine	8′
17. Cornopean	8′	21. Clarion	4′
18. Trumpet	8′		

Manual III. Hauptwerk.

1. Double Diapason	16′	9. Principal	4′
2. Bourdon	16′	10. Flute traversière	4′
3. Open Diapason	8′	11. Quinte octaviante	3′
4. Open Diapason	8′	12. Super Octave	2′
5. Open Diapason	8′	13. Piccolo	2′
6. Viol di Gamba	8′	14. Sesquialtera	5fach
7. Claribel	8′	15. Mixture	3fach
8. Quinte	6′		

Zungenwerke.

16. Trombone	16′	19. Posaune	8′
17. Bombard	8′	20. Clarion	4′
18. Trumpet	8′		

Manual IV. Chororgel.

1. Contra Gamba	16′	8. Flute octaviante	4′
2. Viol di Gamba	8′	9. Gemshorn	4′
3. Salcional	8′	10. Viola	4′
4. Claribel (Hohlflöte)	8′	11. Lieblich Flöte	4′
5. Flute harmonique	8′	12. Flageolet	2′
6. Lieblich Gedact	8′	13. Mixture	3fach
7. Vox Angelica	8′		

Zungenwerke.

14. Corno di Bassetto	8′	16. Clarion	4′
15. Trompette harmonique	8′		

Pedalstimmen.

1. Double open Diapason (Holzpfeifen)	32′	6. Bourdon	16′
		7. Contra Basso (Holzpfeifen)	16′
2. Double open Diapason (Metallpfeifen)	32′	8. Octave	8′
		9. Principal	8′
3. Sub Bourdon	32′	10. Super Octave	4′
4. Open Diapason (Holz)	16′	11. Sesquialtera	3fach
5. Violon (Metall)	16′	12. Mixture	3fach

Zungenwerke.

13. Bombard	32′	15. Ophicleide	16′
14. Trombone	16′	16. Clarion	8′

Manual- und Pedalcoppeln.

1. Soloorgel zum Hauptwerk.
2. Suboctavcopplung der Soloorgel.
3. Superoctavcopplung der Soloorgel.
4. Soloorgel zur Chororgel.
5. Schwellorgel zum Hauptwerk.
6. Suboctavcopplung d. Schwellorgel.
7. Superoctavcopplg. d. Schwellorgel.
8. Chororgel zum Hauptwerk.
9. Pedal in Octav zu Nr. 14, 15, 16.
10. Pedal in Octav zu Nr. 10, 11, 12.
11. Soloorgel zum Pedal.
12. Schwellorgel zum Pedal.
13. Hauptwerk zum Pedal.
14. Chororgel zum Pedal.

30 Combinationszüge.

Die Orgel hat daher 4 Register im 32-Fusston

15	-	16	-
36	-	8	-
1	-	6	-
17	-	4	-
2	-	3	-
5	-	2	-

7 Mixturen

= 87 Register.

✱ Zu **Marseille** ist das Alcazar-Theater durch eine Feuersbrunst zerstört worden.

✱ **Paris.** [Komische Oper.] Die komische Oper hat mit ihrem neuesten Stück einen verdienten Erfolg errungen. »Le roi l'a dit« ist ein lustiger, hübscher, ergötzlicher Text von Gondinet, zu dem Herr Léon Délibes eine reizende Musik geschrieben hat. Ein Landedelmann soll dem Sonnenkönig Ludwig XIV. vorgestellt werden, und studirt sich alle Bewegungen und Bücklinge dazu ein. Er hat vier Töchter, die ihm nachhelfen, und ein Weib, die gleich ihm vom Stolz durchdrungen ist, dass ihr Marquis den grossen König sprechen soll. Die Audienz findet statt, und der gute Marquis verbeugt sich nach Noten. Der König fragt ihn: »Sie haben Kinder?« »Ja wohl, Sire, vier Töchter.« »Und auch einen Sohn?« »Ja, Sire«, versetzte der Marquis verblüfft, ob der Theilnahme des Königs an seiner Familie. Er hat aber gar keinen Sohn. Und auf sein »Ja, Sire!« sagt noch der König gleich: »Ich wusste es.« Der König wusste es! Der König hat's gesagt! Einen Sohn muss er also haben. Und der Tanzmeister seiner Töchter schafft ihm rasch einen Bretagner Bauernburschen als Sohn herbei, der in die Zofe verliebt ist und gerade im Schloss eine Stelle sucht. Der Bursche wird eingeschult und stellt sich gut genug an, giebt Geld aus wie eines Marquis Sohn, veranstaltet Feste und Bälle, und verspricht seine Schwestern den vom Vater abgewiesenen Freiern. Die Handlung zieht sich rasch, von artigen Melodien getragen, durch drei Acte durch, bis der Marquis den falschen Sohn auf dieselbe Weise, durch des Königs Wort, wieder los wird. Ein Duell findet nämlich statt, wobei sich der Junge todt stellt, aber für todt gehalten wird. Die Nachricht gelangt an den Hof, und der Gatte der Frau v. Maintenon schickt dem Marquis ein Beileidsschreiben. Der König hat's wieder gesagt, und so wird der Marquis seinen falschen Sohn wieder los. Es ziehen da vier nette Soubretten mit lieblichen Stimmen durchs Stück, nebst den zwei kleinen Freiern, die auch von Mädchen in Männerkleidern gegeben werden, welche der neuen Oper ausser ihrer heitern Musik und ihrem fröhlichen Text einen besondern Reiz verleihen. Auch darin liegt etwas Neues, das den Blick an die Bühne recht angenehm fesselt. »Le roi l'a dit« dürfte wohl seinen Umzug halten, wie die Auber'schen und Scribe'schen komischen Opern, aber leicht und frisch müssen solche Dinge gespielt werden, wenn sie ergötzen und gefallen sollen. (A. A. Ztg.)

✱ [Methfessel-Denkmal.] Am 30. Juni wurde auf dem Heckenbecker Friedhofe das Methfessel-Denkmal, welches deutsche Sänger dem Liedercomponisten gewidmet, feierlich eingeweiht.

✱ Gestorben: Zu Klosters in Graubündten am 19. Juli der Violinvirtuose, Concertmeister am Gewandhause zu Leipzig und Lehrer am Conservatorium daselbst, Ferdinand David (geboren 19. Juni 1810 zu Hamburg).

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

In Nr. 23 Sp. 366 kündigten wir das Erscheinen einer »Biblioteca classica di Letteratura musicale antica e moderna« an. Dieselbe soll ausser dem bereits erwähnten Werke von Carlo Ritorni noch folgende bringen:

I. PARTE ANTICA.

Arteaga S. *Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano dalle sue origini fino al cadere del secolo* XVIII. Unica edizione che possa vantare le aggiunte lasciate dall' autore.

Majer A. *Discorsi sulla Origine e sui Progressi della Musica italiana fino al secolo* XIX.

Planelli ed Algarotti. *Trattato dell' Opera in Musica.* Ridotto a miglior lezione con note importanti.

Requeno V. *Saggi storici sul Ristabilimento dell' Arte armonica dei Greci e dei Romani cantori.* Edizione migliorata.

II. PARTE MODERNA.

Cattaneo N. E. *Epistolario musicale critico-umoristico.* Coll' aggiunta di altre Operette istruttive e piacevoli sulla musica.

Corso completo di Metodica Musicale. Opera originale italiana, nella quale sono svolte le più importanti dottrine sull' insegnamento teorico-pratico della musica in generale.

Lichtenthal P. *Studii Filosofico-Estetici sulle Belle Arti e sulla Musica.*

Corso completo di Studii Musicali. Opera originale italiana, che comprende *I Principii elementari di Musica fino alla Composizione in generale*, con esempi tratti dai classici autori, traccie graduate e copiosi temi di esercitazioni pratiche intercalate nel testo.

Carpani G. *Le Haydine e Le Rossiniane.* Lettere erudite ed eleganti sulle opere e sullo stile di questi due autori.

Filosofia e Matematica della Musica. Opera originale teorico-pratica di queste due scienze applicate alla musica.

Storia della Musica italiana. Compendiata per via d'esempi pratici fino al presente.

Corso di Letteratura Poetico-Melodrammatica. Con esempi pratici dal Rinnucini fino al presente.

Jeder Band kostet L. 2.

ANZEIGER.

[157] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Stiller, Karl, Op. 1. Sonate für das Pianoforte. Preis 25 Ngr.

[158] Verlag von ***E. W. Fritzsch*** in Leipzig.

Tonwerke von Jos. Rheinberger.

Op. 2. 5 Lieder und Gesänge f. gemischten Chor. Part. u. Stimmen. Heft I. (Nr. 1. »All meine Gedanken«. Nr. 2. Der Fischer.) 25 Ngr. Einzeln: Nr. 1. 12 Ngr.
—— —— Heft II. (Nr. 3. »Zum Walde«. Nr. 4. Wanderlied. Nr. 5. Waldesgruss.) 25 Ngr.
Op. 6. 3 Studien für Pianoforte. (Nr. 1. Idylle. Nr. 2. Wiegenlied mit Veränderungen. Nr. 3. Impromptu.) 20 Ngr. Einzeln: Nr. 1 und 3 à 7½ Ngr.
Op. 7. 3 Charakterstücke für Pianoforte. (Nr. 1. Ballade. Nr. 2. Barcarole. Nr. 3. Ernster Tanz.) 20 Ngr. Einzeln: Nr. 1. 10 Ngr.
Op. 8. **Waldmärchen.** Concertskizze für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 9. 5 Vortragsstudien für Pianoforte. (Nr. 1. Fugato. Nr. 2. Melodie. Nr. 3. Wanderlied. Nr. 4. Träumen. Nr. 5. Aus alter Zeit.) 20 Ngr. Einzeln: Nr. 2. 5 Ngr.
Op. 10. **Wallenstein.** Symphon. Tongemälde für Orchester. Part. 5 Thlr. netto. Orchesterstimmen 8 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu 4 Händen. 3 Thlr. 10 Ngr. Einzeln der 3. Satz: **Wallenstein's Lager.** Part. 1 Thlr. netto. Orchesterstimmen. 2 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug zu 4 und 2 Händen à 25 Ngr.
Op. 13. Tarantella für Pianoforte zu 4 Händen. 22½ Ngr.
Op. 14. Präludien in Etudenform für Pfte. 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr.
Op. 15. Duo (A moll) für 2 Claviere. 2 Thlr. 15 Ngr.
Op. 16. **Stabat Mater** für Chor, Soli und kleines Orchester. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen 27½ Ngr. Orchesterst. 2 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug mit Text 1 Thlr. 20 Ngr.
Op. 18. Ouverture zu Shakespeare's »Die Zähmung der Widerspänstigen«. Clavierauszug zu 4 Händen 25 Ngr.
Op. 19. Toccatina für Pianoforte. 12½ Ngr.
Op. 20. **Die sieben Raben.** Oper in 3 Acten. Clavierauszug mit Text. 8 Thlr. Einzeln: Rec. und Lied »So kehrst du wieder, stiller Herbst«. 7½ Ngr. Arioso »Hier träumt das arme Kind«. 7½ Ngr. Rec. und Spinnlied »Dahin ist der Erscheinung goldne Pracht«. 7½ Ngr. Rec. und Arie »O bittres Loos«. 7½ Ngr. Lied »O lasst zum Wald mich wiederkehren«. 5 Ngr. Rec. und Arie »Bald ist sie mein, die Holde«. 10 Ngr. Terzett »Segne, Gott, den Bund der Treue«. 7½ Ngr. Marsch. 7½ Ngr. Scene und Arie im Kerker »Es war ein schöner Traum«. 15 Ngr. Textbuch 3 Ngr. Instrumental-Vorspiel. Part. 2 Thlr. Orchesterstimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 25 Ngr. Idem zu 2 Händen 20 Ngr. Potpourri über Motive dieser Oper für Pianoforte zu 4 Händen 25 Ngr. Idem für Pianoforte zu 2 Händen 20 Ngr.
Op. 21. **Die Wasserfee,** Gedicht von H. Lingg, für 4 Singstimmen oder kleinen gemischten Chor und Pianoforte. 1 Thlr.
Op. 22. 4 Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. (Nr. 1. Am Traunsee. Nr. 2. Die Nachtblume. Nr. 3. Schön-Rohtraut. Nr. 4. Ingeborg's Klage.) 25 Ngr. Einzeln à 10 Ngr.
Op. 23. Phantasiestück für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 24. 4 Lieder des Gedächtnisses für gemischten Chor. Part. und Stimmen. 1 Thlr.
Op. 25. **Lockung,** Gedicht von J. v. Eichendorff, für 4 Singstimmen oder kleinen gemischten Chor und Pianoforte. 1 Thlr.
Op. 26. 7 Lieder für eine mittlere Singstimme mit Pianofortebegleitung. (Nr. 1. Herbstlied. Nr. 2. Im Frühling. Nr. 3. »Mein Schatz ist eine rothe Ros«. Nr. 4. Träumen im Winter. Nr. 5. Schilflied. Nr. 6. Ständchen. Nr. 7. Im Garten.) 1 Thlr. Einzeln: Nr. 1. 7½ Ngr. Nr. 2—7 à 5 Ngr.
Op. 27. Sonate (A moll) für Orgel. 20 Ngr.
Op. 30. 7 Stücke aus der Musik zu Calderon's »Der wunderthätige Magus«. Clavierauszug zu 4 Händen. 2 Thlr.
Op. 31. 5 Lieder für gemischten vierstimmigen Chor. Partitur und Stimmen. Heft I. (Nr. 1. »Es glänzt die blaue Mondennacht«. Nr. 2. Ein Stündlein wohl vor Tag. Nr. 3. Um Mitternacht.) 17½ Ngr.
—— —— Heft II. (Nr. 4. Zum neuen Jahr. Nr. 5. »Ein Tännlein grünet wo«.) 17½ Ngr.
Op. 33. Präludium und Fuge für Pianoforte. 25 Ngr.
Op. 36. 9 Stücke aus der Musik zu Raimund's »Die unheilbringende Krone«. Clavierauszug zu 4 Händen. 2 Thlr. 15 Ngr.
Op. 38. Quartett (Es dur) für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. 3 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug zu 4 Händen. 2 Thlr.
Op. 50. **Das Thal des Espingo,** Ballade von P. Heyse, für Männerchor und grosses Orchester. Part. 1 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen 20 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug mit Text 25 Ngr.

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig soeben erschienen:

[159] **Das Clavierspiel.**

Brieflicher Unterricht

für das Selbststudium Erwachsener.

Herausgegeben von

Otto Reinsdorf, und **Moritz Vogel,**
Redacteur d. Tonhalle Musiklehrer u. Componist

in Leipzig.

In Lieferungen von 16 Seiten gross Quart-Format. Preis einer Lieferung

10 Sgr.

Jedes solche Heft liefert das vollständige Unterrichtsmaterial für vier Lectionen, so dass eine Unterrichtsstunde auf nur 2½ Sgr. zu stehen kommt. Heft 1 und 2 liegen zum Versandt bereit.

Mit diesem Werke ist somit Vielen Gelegenheit geboten, **durch eine geringfügige Ausgabe und ohne Lehrer** auf die bequemste und leichteste Weise schnell das nachzuholen, was in früheren Jahren versäumt worden ist. **Erwachsene, welche mit Lust und Liebe** zur Sache diese Hefte anwenden und darin vorgeschriebene nothwendigste Uebungen machen werden, dürften gar bald sich und Andere mit den Resultaten überraschen. Am 1. und 15. jeden Monats erscheint ein ferneres Heft, bis der Cursus bei einem befriedigenden Ziele angelangt ist.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen. [389]

[160] Soeben erschien im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

Rob. Schumann, Op. 50. **Das Paradies und die Peri.** Dichtung aus Lalla Rookh von Th. Moore für Solostimmen, Chor und Orchester componirt. **Clavierauszug mit Text. Neue Ausgabe. 8°. Roth cart.** Preis n. 2 Thlr.

[161] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Beethoven's Studien.

Erster Band.

Beethoven's Unterricht

bei

J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.

Nach den Original-Manuscripten

dargestellt

von

Gustav Nottebohm.

(30 Bogen hoch 4° mit vielen Notenbeispielen.)

Preis 4 Thlr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 6. August 1873. **Nr. 32.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. VI. Die Tonarten (Fortsetzung). — Eine merkwürdige Stelle aus Cherubini's Messe in C-dur. — Stenographirte Musik. — Musikbericht aus München. VI. (Fortsetzung). — Concertmeister Ferd. David. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

VI.

Die Tonarten.

(Fortsetzung.)

So gewann man nun nach den sechs Grundtönen *d, e, f, g, a, c* ebenso viel Doppelreihen, sonach zwölf Tonarten:*)

1.	***d***	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	c	*d*	dorisch
2.	*a*	*h*	c	***d***	*e*	*f*	*g*	*a*	hypodorisch
3.	***e***	*f*	*g*	*a*	*h*	c	*d*	*e*	phrygisch
4.	*h*	c	*d*	***e***	*f*	*g*	*a*	*h*	hypophrygisch
5.	***f***	*g*	*a*	*h*	c	*d*	*e*	*f*	lydisch
6.	c	*d*	*e*	***f***	*g*	*a*	*h*	c	hypolydisch
7.	***g***	*a*	*h*	c	*d*	*e*	*f*	*g*	mixolydisch
8.	*d*	*e*	*f*	***g***	*a*	*h*	c	*d*	hypomixolydisch
9.	***a***	*h*	c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	aeolisch
10.	*e*	*f*	*g*	***a***	*h*	c	*d*	*e*	hypoäolisch
11.	**c**	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	c	jonisch
12.	*g*	*a*	*h*	**c**	*d*	*e*	*f*	*g*	hypojonisch

Die authentischen Tonarten als 1. 3. 5. etc. hiess man *impares*, die plagalischen 2. 4. 6. etc. *pares* nach der ungleichen oder gleichen Zahl in dieser Reihenfolge.

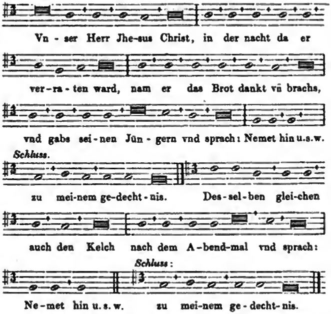
Diese Zwölfzahl hat zuerst Glarean angenommen und hiernach sein in mancher Beziehung bahnbrechendes Werk *Dodekachordon* (das der zwölf Saiten oder Tonstufen) genannt. Ihm folgte Zarlino in seinen harmonischen Institutionen vom Jahre 1558, der aber später in der, den ersten Theil seiner sämmtlichen Werke bildenden neuen Ausgabe von 1589 in der Reihenfolge der Tonarten die jonische in *C* voranstellte, die dorische zur dritten u. s. w. und die beiden aeolischen zur elften und zwölften Tonart machte. Sethus Calvisius (1600) folgte ihm auch hierin, Zacconi (1596) und Andere behielten die Glareanische Ordnung bei.

*) In der nachfolgenden Zusammenstellung ist der Grundton jeder Tonart hervorragend gedruckt.

So die Theorie. Die Praxis dagegen, welche sich nur aus dem Psalmen- und dem übrigen Gregorianischen Kirchengesang zu ihrer polyphonen Kunstgestaltung herausgearbeitet hatte, blieb auch hierin bei der diesem Gesang eigenen Ordnung, wie denn auch die älteren Tonlehrer Gaforus, Pietro Aaron, Vanneus u. A. die Tonarten nur wie sie da zur Erscheinung kommen, betrachten. Sebald Heyden 1537 schliesst sich auch dieser Anordnung an und fügt für jede dieser acht Tonarten contrapunktische Tonsätze bewährter Meister bei.

Die Kirche hat nämlich von diesen 12 Tonarten nur acht angenommen, die als die acht Kirchentöne auf praktischem Gebiete zur Erscheinung kommen.

Weggelassen ist die lydische Tonart und an deren Stelle als fünfter und sechster Ton die jonische jedoch transponirt in die Quarte mit *F* als Grundton und der Vorzeichnung eines ♭ gesetzt. Nach Glareans eigenem Zugeständniss ist auch die lydische Tonart niemals recht in Aufnahme gekommen wegen der oben bemerkten übermässigen Quarte und falschen Quinte. Zwar führt er einige mehrstimmige Sätze sowohl in der authentischen als in der plagalischen Tonart auf, bemerkt aber bei den letzteren ausdrücklich, dass diese Tonart von den Componisten seiner Zeit nicht gebraucht und nur unter den alten Kirchengesängen nicht selten sei; bezüglich der authentischen aber sagt er, seien die Beispiele sehr selten, vorzüglich bei den Componisten mehrstimmiger Gesänge, die sie geradezu nicht kennen. Themata würden zwar dem Kirchengesang entnommen, aber corrumpirt oder von den Sängern corrumpirt vorgetragen, nämlich mit dem *b* statt *h*. Doch bemerkt Sethus Calvisius, dass die Kirche diese Tonart in ihrer echten Gestalt nicht gänzlich verbannt habe, denn die Einsetzungsworte im heiligen Abendmahl würden hiernach gesungen, auch in Deutschland die Geschichte des Leidens Christi, bei deren Vortrag die Stimme des Evangelisten sich in der Quinte *F—c*, die der andern Petrus, Kaiphas, Pilatus etc. in der Quarte *c—f* bewege, so dass beides das Lydische, die Stimme des Herrn *C—F* mit der des Evangelisten verbunden, das Hypolydische ergebe. Auch sei diese Tonart in gewissen Kirchen zum Vortrage der Propheten-, Evangelien- und Epistellectionen in lateinischer Sprache im Gebrauche. Wirklich findet sich die Melodie der Einsetzungsworte in Spangenberg's Kirchengesängen von 1545 Fol. XXI und dann neben zwei anderen im Wittenbergischen Gesangbuch von 1573 Fol. 18ᵛ und 378ᵛ in lydischer Form:

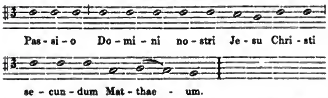


Auch die Passion nach der Münsterischen Gesangsweise in Antony's Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesangs, Münster 1829. S. 214

Ambitus trium vocum in Cantu Passionis Domini.

Plagalisch. Authentisch.

Syntagma trium vocum in Passione solitarum
1mo vocis mediae exemplum



Glarean hat mehrstimmige Gesänge in der hypolydischen Tonart mitgetheilt, diese aber erst von Gregorius Meyer, Gerhardus a Salice und Legendre, also lediglich dem System zu lieb, setzen lassen. Sethus Calvisius bringt einen einzigen Satz bei *Ex legis observantia*.

Auch die beiden Tonreihen *a*, das Aeolische mit seinem plagalen Collateralton erhielt keine besondere Geltung unter den Kirchentönen und wurde theils dem Dorischen, theils dem Phrygischen zugeschrieben, obwohl sich das Aeolische vom Dorischen durch die dem ersten eigenthümliche kleine Sexte im Gegensatz zur grossen des Dorischen, sodann von dem Phrygischen durch die grosse Secunde, die bei diesem klein ist, unterscheidet. Soviel ist allerdings richtig, dass die äolische Tonscala der hypodorischen und die hypoäolische der phrygischen Tonreihe gleich ist. Das Dorische nimmt den Charakter des Aeolischen dadurch an, dass in ihm die kleine Sexte *b* sehr häufig vorkommt, meist wegen der grossen Terz *f*. Ebenso das Phrygische, weil diese Tonart durch die verwandte Cadenz *g* das *fis* häufig erscheinen lässt und mit diesem den aeolischen Charakter, die grosse Secund annimmt. In beiden Fällen erscheint der Halbton auf zweiter und fünfter Stufe:

d e f g a b c d

e fis g a h c d e.

Mit Recht beschweren sich zum Theil in sehr ausführlichen Erörterungen besonders spätere Theoretiker wie Zarlino, Zacconi, Sethus Calvisius über diese Verminderung der Zahl der Tonarten, vorzüglich über die Ausmerzung des Aeolischen als selbständige Tonart.

Die acht Kirchentöne sind nun:

primus tonus	dorisch
secundus tonus	hypodorisch
tertius tonus	phrygisch
quartus tonus	hypophrygisch
quintus tonus	jonisch (mit ♭)
sextus tonus	hypojonisch (mit ♭)
septimus tonus	mixolydisch
octavus tonus	hypomixolydisch.

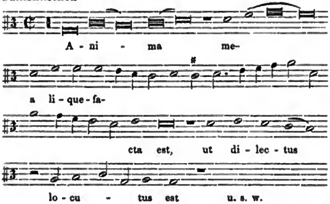
Der fünfte und sechste Ton an der Stelle des Lydischen hat wie dieses seinen Grundton in *F*, es erscheint dieser Ton aber auch oft wie bei der ersten Aufzählung mit dem Grundton *C* ohne Vorzeichnung.

Oftmals erscheint in einem Tonstück mit dem authentischen der Plagalton verbunden, so zwar, dass die Octave in der authentischen Tonart nach oben, in der plagalen nach unten überschritten wird und der Gesang einen wesentlichen Umfang von 11 Tönen erhält. Hierbei bleibt Quinte und Quarte gemeinsam die gleiche. Man nennt das *tonus* oder *modus communis* oder *connexus*, auch *commixtus*. Ist aber in einem Tonstück eine andere Tonart mit verschiedener Quinte oder Quarte verbunden, z. B. der erste mit dem dritten Ton, so heisst das *tonus* oder *modus mixtus*.

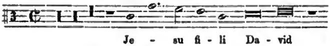
Ein wesentliches Moment bei Betrachtung der alten Tonarten ist, wie schon aus dem Obigen hervorgeht, der Umfang der Modulation und zwar hauptsächlich des Tenors, indess beschränkt sich eine jede Tonart in der Praxis nicht blos auf den Umfang der Octave, welche ihr eigentliches Gebiet ist, sondern sie überschreitet auch nach oben und unten die Grenze der Octave um einen Ton oder auch um eine Terz, und wir werden unten bei Betrachtung der einzelnen Tonarten die einer jeden derselben zugestandene Ueberschreitung kennen lernen, durch welche das Wesen und Charakter einer jeden Tonart nicht alterirt wird. Ausnahmsweise kommt es aber auch vor, dass diese Ueberschreitungen des Umfangs noch bedeutender sind, ebenso aber auch umgekehrt, dass manche Gesänge den ganzen Umfang der Octave nicht ausfüllen. Jene nennt man *tonus superfluus*, *abundans*, diese *imperfectus*, *diminutus*. Gesänge der letzteren Art, wenn der wesentliche Umfang statt einer Octave der einer Quinte ist, erzeugen eine Vieldeutigkeit, solche Tonsätze können mehreren Tonarten angehören. Glarean führt im dritten Buch Cap. 25 *de Tenoribus diapason non explentibus* mehrere Beispiele hiervon auf. Zeigt der das Subject vortragende Tenor die authentische Tonart, so soll nach einer wohl ziemlich müssigen, auch von den besten Praktikern der classischen Periode wenig beachteten Regel der Bass den Umfang der plagalischen haben, der Sopran aber dem Tenor, der Alt dem Bass in der höheren Octave folgen. Ebenso ist auch die an sich nicht unrichtige Regel, welche Sethus Calvisius aufstellt, wenig beachtet worden, dass in Gesängen *paribus vocibus*, d. h. von naheliegenden Stimmen, wie z. B. von zwei Sopranen und zwei Alten oder blos von Tenoren und Bässen, welche zusammen genommen kaum den Umfang von zwei Octaven erreichen, die Mittelstimmen den Umfang

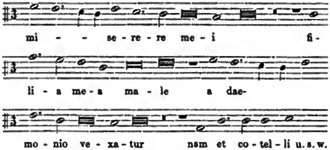
der authentischen Tonart haben, wenn die äussersten den der plagalischen behaupten und umgekehrt.

Eine andere Regel der älteren Theorie, welche ebenso von den späteren classischen Tonmeistern wenig beachtet wurde, ist es, dass die Modulation der Stimmen, zunächst des Tenors, die Quinte und Quarte der Tonart und auch deren Stellung zu einander zeigen müsse. Wie das gemeint ist, werden ein paar Beispiele aus der älteren Periode ergeben. Nachstehender Satz ist der Tenor der vierstimmigen Motette *Anima mea liquefacta est* von Heinrich Isaak. Hier zeigt die mixolydische Tonart die unten liegende Quinte *G—d* und die darüberstehende Quarte *d—g* und damit den authentischen —



in dem Tenor der vierstimmigen Motette Josquin's *Jesu fili David* die jonische Tonart mit der obenliegenden Quinte *c—g* und der darunterstehenden Quarte *G—c* den plagalen Charakter, sonach das Hypojonische an:



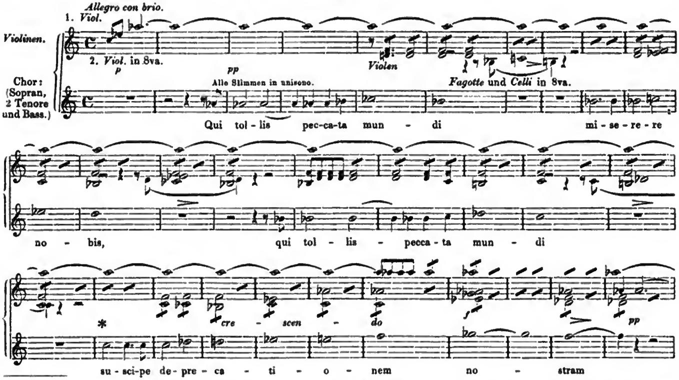


Eine Vorschrift darüber, mit welchem Ton in jeder Tonart begonnen werden dürfe, hat zwar Vanneus (III. 28) zu geben versucht. Derselbe kommt aber hiebei dazu, dreien Tonarten, dem 1., 3. und 8. Ton nicht weniger als sieben verschiedene Anfänge zu geben, bei den anderen weniger, allein kein anderer Theoretiker ist ihm hierin unseres Wissens gefolgt, am wenigsten die Praktiker, so dass die allgemeine Regel des Contrapunkts, dass mit jedem Tone begonnen werden dürfe, durchschlagend geblieben ist.

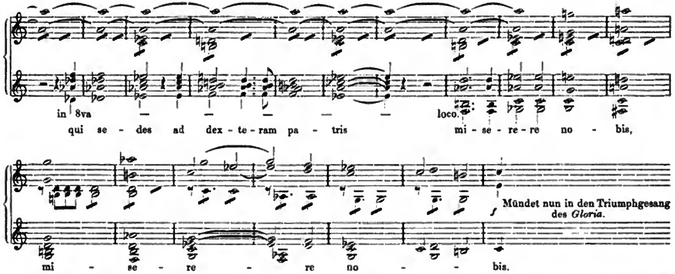
(Fortsetzung folgt.)

Eine merkwürdige Stelle aus Cherubini's Messe in C-dur.

v. Br. Cherubini's Kirchenwerke zählen unstreitbar zu den höchsten »Denkmälern der Tonkunst« und sind auch als solche anerkannt. Zu solchen Schätzen kehrt man immer gern von Zeit zu Zeit wieder zurück. Und da sich eine allgemeinere nähere Kenntniss derselben en détail nicht voraussetzen lässt, so erlaube ich mir den Lesern dieser Zeitschrift eine sehr merkwürdige Stelle aus der dritten Messe dieses Meisters vor Augen zu führen. Hier folgt sie:



*) Hier fallen nach und nach die anderen Blasinstrumente ein. Die Streichbässe gehen mit dem Singbasse, aber in Achtelbewegung.



Wie man sieht: ein überaus kühn und genial ausgeführter Orgelpunkt in der Höhe und von wunderbarer Wirkung, besonders auch durch die Art seiner Auflösung!

Stenographirte Musik.*)

Wo ist Jemand, dem nicht ein Musiker seiner Bekanntschaft wenigstens Einmal geklagt hätte, seine schönsten Compositionen phantasire er auf dem Claviere für sich — wer die festhalten könnte!? Nun, diese Klagen, sie sollen aufhören. In der italienischen Abtheilung der Weltausstellung steht unter den physikalischen Apparaten eine etwas veraltete, äusserlich wenig herausfordernde Physharmonika, von welcher ein bescheidener Zettel besagt, sie sei im Stande, alle auf ihr gespielten Stücke selbstthätig niederzuschreiben. Eine Prüfung des Instrumentes, die unter den gegebenen Umständen nicht genau sein kann, zeigt wenigstens die Möglichkeit einer Lösung des interessanten Problems auf dem Weg, den der Erfinder an dem ausgestellten Apparat eingeschlagen hat.

Bevor wir uns an die Besprechung jenes notenschreibenden Harmoniums machen, wollen wir zusehen, welche Vorläufer in seinem Fache es aufzuweisen hat. Die Versuche, unsere Musik, ähnlich wie eine Rede, durch eine gekürzte Notenschrift festzuhalten, sind bisher nicht geglückt. Man hat daher nach mechanischen Hilfsmitteln gesucht, vermöge welcher jede niedergedrückte Taste eines Claviers, eines Harmoniums oder einer Orgel auf einem unterhalb der Tasten von einem Uhrwerk regelmässig nach vorwärts gezogenen Papiere oder, mit Hilfe von Zwischenhebeln, auf der Mantelfläche eines im Innern des Claviers regelmässig rotirenden Cylinders Spuren hinterliess, welche je nach ihrer Lage zur Uebersetzung in die gewöhnliche Notenschrift dienen sollten. Die Schwerfälligkeit und Unregelmässigkeit solcher Vorrichtungen schreckte jedoch bald von der weiteren Verfolgung dieses Verfahrens ab.

Der nunmehr fast allgemein bekannte Morse'sche Drucktelegraph (1844) belebte aufs neue das Streben nach einem Melographen; so heisst nämlich der von uns zu besprechende Apparat. Man dachte daran, jede der Tasten eines Claviers oder eines Harmoniums, in ähnlicher Weise wie den Schlüssel eines Drucktelegraphen, zur Herstellung eines galvanischen Stromes und eines von letzterem erzeugten zeichengebenden Elektromagneten zu benutzen, aber, indem jeder Ton einen eigenen Elektromagneten forderte, gestaltete sich die Sache fast ebenso plump und noch verdriesslicher, sowie auch theurer als früher; man hätte dabei nur das Eine gewonnen, die notenschreibende Vorrichtung vom Instrument, bis auf die stromleitenden Fäden, trennen zu können.

Der chemische Copir-Telegraph Caselli's (1855) weckte endlich nochmals den Gedanken an die Möglichkeit eines Melographen, und zwar desjenigen, den wir eben vor uns haben. Um dessen Wirksamkeit zu verstehen, fassen wir vor Allem den feuchten Papierstreifen ins Auge, welchen wir von einem Uhrwerk vorwärts ziehen sehen. Dieses Papier ist mit einer Lösung von gelbem Blutlaugensalz getränkt und zwischen die beiden Pole einer kleinen galvanischen Batterie gebracht worden, derart, dass der negative Pol das Papier von unten berührt, der positive Pol aber von oben; die letztere Polspitze ist von Stahl. Durch den elektrischen Strom wird das genannte Salz des Papieres zersetzt, und es entsteht durch einen einfachen chemischen Process unterhalb der Stahlspitze ein schwarzer Strich, der sogleich aufhört, wenn der durch das chemisch gewaschene Papier gehende elektrische Strom unterbrochen wird.

Denken wir uns nun jenes chemisch zubereitete feuchte Papier in regelmässiger Bewegung und jedesmal vom elektrischen Strome durchflossen, wenn man eine gewisse Taste des Harmoniums niederdrückt, so wird jedesmal jener schwarze Strich auf dem Papier entstehen und wird uns nicht nur sagen, dass die bestimmte Taste niedergedrückt worden ist, sondern sie wird auch die Dauer der Niederdrückung verrathen.

Wenn wir also jede der Tasten des Instrumentes zum Schlüssel einer galvanischen Batterie machen, so wird die zu jeder Taste eigens gehörige Stahlspitze auf dem mechanisch vorwärts bewegten Papier durch einen schwarzen Strich anzeigen können, welche der Tasten niedergedrückt worden ist. Demnach werden viele nebeneinander liegende Stahlspitzen auf dem Papiere ruhen müssen. In der That sehen wir auf dem breiten feuchten Papierbande einen Kamm, dessen Spitzen und zuleitenden Drähte von einander wohl isolirt sind und welche sich, mittelst einer Handhabe, innigst an das Papier legen lassen.

Das Papier wird durch ein Uhrwerk von einer grösseren Rolle abgewickelt; hiebei schmiegt sich die Schreibfläche an den Mantel eines Messing-Cylinders, der mit dem negativen Pol der galvanischen Batterie verbunden ist, während die positiven Pole in dem früher erwähnten Kamm enden, dessen iso-

---

*) Aus der »Internationalen Ausstellungs-Zeitung« vom 22. Juni 1873.

lirte Stahlspitzen die Schreibfläche berühren, um die schwarzen Zeichen auf elektro-chemischem Wege niederzuschreiben.

Damit der Musiker später wisse, zu welcher Taste jedes Zeichen gehöre, bemerken wir an der Markirvorrichtung noch zwei sich berührende Cylinder, zwischen deren Mänteln jener Papierstreifen durchläuft und wo das Papier durch zweckmässig angebrachte Stifte des einen Cylinders in orientirende Gürtel getheilt, wo also dasselbe, ähnlich dem Notenpapier, mittelst eingedrückter Punkte linirt wird. Sowie nun der Telegraphist die für ihn geschaffenen Zeichen in die gewöhnliche Sprache zu übertragen hat, so muss auch hier der Musiker die erhaltenen Zeichen in die übliche Notenschrift übersetzen.

Wir haben hier den Apparat so genommen, wie er dem Erfinder in der ersten Idee vorgeschwebt haben mag und wie er im Ganzen und Grossen auch ausgeführt ist: im Einzelnen bemerken wir jedoch an dem vor uns stehenden Apparate einige zweckmässige Abweichungen von dem oben Gesagten. Zunächst gewahren wir, sobald eine schwarze Taste des Harmoniums niedergedrückt wird, statt des schwarzen einen blassrothen Strich auf dem Papiere erscheinen. Die zu den halben Tönen gehörigen Polspitzen des zeichengehenden Kammes sind nämlich nicht aus Stahl, wie bisher, der einfacheren Darstellung halber, angenommen worden ist, sondern aus Messing, welches, vermöge seines Kupfergehaltes, auf jenem chemisch präparirten Papier eine rothe Reaction giebt und folglich die halben Töne als solche ersichtlich macht. Ferner sehen wir, wenn wir in der zweiten Octave am Harmonium sind, die Zeichen der ersten Octave erscheinen, aber mit einem braunen Strich unterhalb der schwarzen Linien; in gleicher Weise verhält es sich mit der vierten und fünften Octave. Der Erfinder hat, um die Anzahl der Spitzen des Schreibkammes, mithin auch die Breite des Papiers vermindern zu können, den Apparat so eingerichtet, dass die zweite und vierte Octave durch die erste und fünfte sich ausdrücken lassen, wobei jene braunen Linien als Umsetzungszeichen autographisch auf dem Papier durch die elektro-chemische Reaction einer Kobaltspitze entstehen.

Die ganzen und halben Noten unterscheiden sich also durch die Farbe der Striche, welche durch ihre verschiedenen Lagen zwischen den vom Apparate punktirten Linien die Noten vorstellen und durch ihre Länge die Dauer der Niederdrückung der Tasten, also die Dauer der entsprechenden Töne bezeichnen.

Wie steht es aber mit dem Takt? Um auch diesen festzuhalten, sind in dem schreibenden Kamme zwei Zähne angebracht, welche aus einer Legirung von Bismuth und Kupfer bestehen und die auf dem chemisch präparirten Papier eine gelbe Reaction geben, die jedoch erst deutlich auftritt, wenn das Papier später in destillirtem Wasser gewaschen wird. Der Takt wird also durch gelbe Striche ausgedrückt, deren automatische Erzeugung auf elektro-chemischem Wege entweder durch ein vom Spieler taktmässig getretenes Pedale oder, wenn ihn dies genirt, durch einen von einem Gehilfen taktmässig regierten Telegraphenschlüssel erfolgt. Bei dem ausgestellten Apparat fehlt jenes Pedal, hingegen sieht man hier das bekannte Mälzl'sche Metronom, welches den Takt schlägt und elektro-chemisch auf das Papier zeichnet und wonach sich der Musiker zu halten hat. Will er dies nicht, so muss der oben erwähnte Gehilfe den Takt schlagen. Die entsprechenden Zeichen erscheinen sodann in gelben Strichen auf dem chemisch präparirten Papiere.

An der Vorderseite des Apparates finden die Beschauer, in Form eines kleinen Plakates, die nachgedruckten Proben dieser eigenthümlichen Musikschrift und eine gleichlautende Uebersetzung in die ordentlichen Notenzeichen; — wird das musikalische Genie die Geduld haben, bevor es an seine festzuhaltenden Improvisationen geht, die Batterie und den Apparat in Stand zu setzen, die Spitzen des Kammes bis zur metallischen Reinheit abzureiben u. s. f.? Wird es einen Curs über die zur Handhabung dieses Instrumentes erforderlichen Grundlehren der Telegraphie hören wollen? So viel scheint richtig, dass ein musikalischer Telegraphist mit diesem Apparat bald auf gutem Fusse stehen wird, wo aber finden sich die Telegraphie treibenden Musiker?

Wie es in Zukunft auch kommen mag, principiell ist eine Stenographie der auf Tasten-Instrumenten erzeugten Musik nicht unmöglich. Dabei spielt das Wesen der elektro-chemischen Telegraphie die Hauptrolle. Und wenn später das improvisirte Werk seinem Autor nicht gefällt, so hat er nicht einmal die Ausrede, wie mancher Redner, der bei einer Missgeburt seiner Rhetorik nicht selten mit der Ausflucht: »Der Stenograph hat's gethan« sich zu retten sucht. Ein Gutes hat diese Erfindung sicher. So dich nämlich, freundlicher Leser, wieder einmal ein verkannter, improvisirender Compositeur mit seinem Jammer plagen will, seine schönsten Werke gehen in seiner musikalischen Phantasie verloren, so rufe ihm nur das Eine Wort zu: »Melophon« und er wird entweichen, wie der Satan vor dem Fagot.

Pisco.

Musikbericht aus München.

VI.

(Fortsetzung.)

2. Concerte der kgl. Vocalkapelle und des Oratorienvereines.

Die Soirée der kgl. Vocalkapelle am 9. März führte uns mit ihrem Programme von *Palestrina* bis in die Gegenwart, ja sogar noch in die Zukunft. Ersterer war vertreten durch ein grösseres Musikstück, den zweichörigen 112. Psalm in vortrefflicher Wiedergabe. Von zwei altdeutschen Gesängen war der vierstimmige »Ich bin ein Gast auf Erden« von *Barth. Gesius* ernst und choralartig; der sechsstimmige »Ein Liedlein von dem tröstlichen Namen Jesu« von *Johann Eccard* freundlich und innig. Frau Diez wetteiferte mit Herrn Venzl in den Trillern einer Arie aus dem Oratorium »Samson« für Sopran, obligate Violine und Orgel von *G. F. Händel* siegreich um den Preis der Vollendung, welcher übrigens für die verständnissvolle Auffassung und Innigkeit den beiden Mitwirkenden gebührte. Das herrliche zehnstimmige »Crucifixus« von *A. Lotti* war von ergreifender Wirkung, wiewohl es diesmal nicht ganz mit der sonst gewohnten Sicherheit und Reinheit der Einsätze gesungen wurde. Dem Maëstro Lotti folgte sein Schüler *Benedetto Marcello* mit einer Sonate für das Violoncello, welche Herr Werner geistvoll spielte. Hier sprang nun das Programm mit beiden Füssen aus der Vergangenheit in die Zukunft über: es folgten zwei Gesänge — sechsstimmig und zweichörig — von *Peter Cornelius*, Lehrer der Harmonie der hiesigen königl. Musikschule. Die Gesänge zu den Rückert'schen Gedichten »Jugend, Rausch und Liebe« und »An den Sturmwind« sind interessant zwar gemacht, das Ohr vermag sie aber ohne empfindliche Beleidigung nicht zu fassen. Die Texte sind allzu drastisch erfasst, der musikalische Satz etwa ein Beispiel, wie man für Singstimmen nicht schreiben soll. Nicht ohne Grund müssen wir gerade an dieser Stelle die Nothwendigkeit betonen, dass den Schülern der kgl. Musikschule die Weisung ertheilt werde, sich in Concerten, in welchen sie lediglich im Interesse ihrer Ausbildung zu erscheinen haben, aller Beifalls- wie Missfallsbezeugungen zu enthalten; es ist dieses Recht des Auditoriums von ihnen schon oftmals, so auch neuerdings in einer ganz ungeeigneten, die allgemeine Meinung vollständig fälschenden Weise missbraucht worden. Die zweite Abtheilung begann mit der zweichörigen Motette »Lieber Herr Gott«

von *Joh. Chr. Bach*. Von zwei altböhmischen Weihnachtsliedern, für Chor gesetzt von *C. Riedel*, gefiel namentlich das zweite schalmeienartige »Die Engel und die Hirten«, so dass es auf dringende Bitten wiederholt wurde. Einen eigenthümlich feinen Zauber übte das Eichendorff'sche Gedicht »Die Nacht« für vier Solostimmen, Violine, Viola, Violoncello und Clavier von *Jos. Rheinberger*; die neue mit grosser Zartheit verwendete Combination wirkte vorzüglich, und die Composition selbst trägt einen Adel, eine Wärme und einen Fluss, welche sie zu einer der glücklichsten ihres Autors machen müssen; derselbe konnte der sehr gelungenen Aufführung nach völliger Genesung von schmerzlichem längerem Leiden selbst beiwohnen. Zwei der frischen vierstimmigen Lieder von *Mendelssohn* »Hirtenlied« und »Jagdlied« hatten ein im Rhythmus etwas hinkendes »Seelentrost« von *Bülow* in ihre Mitte genommen. Einen harmonischen Schluss bildete die erst kürzlich erschienene zweichörige Motette »Venite populi« von *W. A. Mozart*, componirt 1774, in welcher der damals erst 18jährige Jüngling ein Zeugniss seiner vollkommen ausgebildeten, seltenen technischen Meisterschaft ablegt. Gerade diese Nummer gehörte zu den genussreichsten des Abends und gebührt hiefür dem trefflichen Leiter, Herrn Hofkapellmeister Wüllner, specieller Dank. Der vorzügliche Chor selbst schien uns numerisch und in Folge hiervon auch an Kraft etwas zugenommen zu haben; vielleicht möchte lediglich seine Grundlage, der Bass, noch einer kleinen Verstärkung bedürfen.

Die Anfangsnummer des letzten Concertes der Vocalkapelle am 22. März war die »Historia des Leidens und Sterbens unseres Herrn Jesu Christi von *H. Schütz*, herausgegeben von C. Riedel«; es war für nothwendig befunden worden, für dieses Stück sowohl in Localblättern, als auf den Concertprogrammen selbst die Reclametrommel zu rühren; ein Verfahren, welches zwar bei der Unbekanntheit unseres Publikums mit derartigen Erscheinungen momentan günstig wirkte, aber die Kritik um so schärfer herausfordert. Wir fassen unser im Folgenden zu begründendes Urtheil dahin zusammen: das einen Zeitraum von beinahe fünf Viertelstunden beanspruchende Werk verdient den ihm gewidmeten Aufwand von Zeit und Mühe nicht, weil es zu wenig musikalisches und historisches Interesse bietet. Heinrich Schütz, geb. 1585 zu Köstritz und vom Jahre 1615 bis zu seinem Tode 1672 chursächsischer Kapellmeister in Dresden, hatte sich in Italien unter dem berühmten Venetianer G. Gabrieli viel von der neueren italienischen Schule angeeignet und wusste das für die minder entwickelte deutsche Musik nutzbar zu machen. Sehr bedeutsam sind daher seine Chöre, charakteristisch, klar und wohlklingend. Leider bilden dieselben nur einen fast verschwindend kleinen Bruchtheil der Passion, deren Hauptbestandtheil, die Erzählung des Evangelisten, ein Recitativ von schrecklicher Länge ist. Das Recitativ ist seinem Wesen nach Declamation, nicht Gesang; Schütz' Recitativ ist nicht einmal immer schöne Declamation. In Gesangsconcerten wollen wir aber zumeist singen, nicht declamiren hören. Man überlasse daher jene Declamation demjenigen Orte, für welchen sie bestimmt war: der Kirche! Wie kommt nun Herr Riedel, welcher in Leipzig für die Zukunftsmusik Propaganda macht, dazu, die Schütz'sche Passion herauszugeben? Es existirt in derselben wirklich ein Berührungspunkt mit der Zukunftsmusik: die unendliche Melodie. Dieses fast endlose Recitativ hat uns wenigstens den gleichen Effect, dieselbe Langweile gemacht. Riedel nennt sich ganz bescheiden »Herausgeber«; hätte er sich »Bearbeiter« (besser noch »Verballhorner«) genannt, so hätte er seine Thätigkeit halbwegs richtig bezeichnet. Er hat, wie er sagt, die schönsten Chöre und Recitative aus den vier Passionen Schütz' ausgewählt und nach dem Faden der Erzählung in Reihenfolge gebracht. Wir bekommen also nicht ein Stück vom wahren, echten, wirklichen Schütz, wie er wohl historisches Interesse erregt hätte, sondern einen ausgewählten, Riedel'schen Schütz mit ganz modernisirter unhistorischer Orgelbegleitung; wir möchten daher für derartige etwaige weitere Vorführungen Herrn Riedel wie Herrn Hofkapellmeister Wüllner lieber vorher als nachher danken. Der Chor sang mit Ausnahme einiger unsicherer Einsätze in den Männerstimmen die theilweise schwierigen Sätzchen sehr präcis. An Herrn Vogl als Evangelisten können wir nur den technischen Theil seiner Aufgabe loben, den er tadellos brachte. Die Auffassung und was damit zusammenhängt war jedoch ganz unrichtig. Herr Vogl declamirte nicht das Recitativ, er sang fortwährend Arioso und verfehlte so vollständig die rechte, kräftige Wirkung. In jedem Tone suchte er das treffende Wort auszudrücken, sogar bei der Phrase: »Und Jesus schwieg stille«. Ist das etwa die Aufgabe eines einfachen Historienerzählers? Besser genügte in dieser Beziehung Herr Niklitschek als »Jesus«; wenigstens charakteristisch sangen der falsche Jünger Judas und die weniger falschen als unklaren Zeugen. Die zweite Abtheilung der Soirée war zwar kurz aber höchst genussreich. Sie brachte vor Allem zwei ganz reizende Gedichte von Zedlitz in hochcharakteristischer doppelchöriger Composition von *R. Schumann*: »Ungewisses Licht« und »Zuversicht«; dann später drei altdeutsche Volkslieder, für Chor gesetzt von *Joh. Brahms*: »Bei nächtlicher Weil«, »Mit Lust thät ich ausreiten«, eine etwas spröde Melodie, und das reizende »In stiller Nacht«, welches bereits ausgesprochener Maassen ein Lieblingsstück des Auditoriums geworden ist; diese Lieder wurden sämmtliche ganz vorzüglich gesungen. Bei der letzten Nummer, der sehr schwierigen grossartigen *J. S. Bach*'schen doppelchörigen Motette »Jauchzet dem Herrn« schien der Chor schon Manches an Frische und Aufmerksamkeit eingebüsst zu haben; ein solches Werk gehört eben nicht in die Zeit der leichtbegreiflichen Ermüdung der Sänger. Anerkennende Worte gebühren Herrn Niklitschek schliesslich für den edlen Vortrag des herrlichen stimmungsvollen »Nachtstück« von *Fr. Schubert*; nur etwas mehr Wärme und Ergriffenheit wäre am Schlusse zu wünschen gewesen.

(Fortsetzung folgt.)

✱ **Leipzig.** [Ferdinand Hiller über Concertmeister Ferdinand David.] Herr Dr. Ferdinand Hiller widmet dem verstorbenen Ferdinand David in der Kölnischen Zeitung vom 22. Juli folgenden Nachruf:

„Es ist zweifelhaft, ob es ein Glück sei, zu höherem Alter zu gelangen. Aber sicherlich ist es ein unendlich trauriges Ding, die besten Freunde und Genossen, mit welchen man gelebt und gestrebt und so manche Freude und so manches Leid getheilt, dahin gehen zu sehen, von wo keine Wiederkehr. Vor wenigen Wochen haben wir unsern trefflichen Wolfgang Müller hier verloren, und nun erschreckt uns die Nachricht, Ferdinand David sei in der Schweiz verschieden und werde morgen in Leipzig begraben. Er war zu Anfang des letzten Winters recht krank gewesen, hatte sich aber wieder erholt und sich seinem Berufe wieder hingegeben mit aller Treue. Vor etwa sechs Wochen schrieb er in seiner humoristischen Weise: »Mir geht es leidlich und ich habe mich passabel erholt. Gesund werde ich nicht wieder und ich habe mich jetzt darein ergeben, mich fortwährend in Acht zu nehmen, was ein sehr deprimirendes Geschäft ist. Aber ich kann arbeiten, essen, schlafen, letzteres entschieden am virtuosesten; meine gute Laune und ein gewisser leichter Sinn haben mich auch noch nicht verlassen, und so kann ich nur wünschen, dass es nicht schlimmer kommt. Ende nächsten Monats gehe ich wieder nach Tarasp, um 4000 Fuss hohe Luft zu athmen und Eisenwasser zu trinken; jedenfalls ist das erstere ein höherer Genuss.« Und nun hat er zu athmen aufgehört."

„Und wenn er sich so sehr in Acht nehmen, wenn er der Ausübung seiner Kunst entsagen sollte, so ist ihm der Tod zu gönnen — denn ohne sie gab es für ihn kein Leben. Schüler, Gewandhausconcerte, Notenpapier — wie hätte er ohne dies leben mögen? Nur in der ununterbrochensten, rührigsten Thätigkeit fand er Befriedigung, fand er — wie sonderbar es klingen mag — Ruhe."

„Es giebt vielleicht keinen lebenden Tonkünstler, der sein Talent, sein Können und Wissen mit so unauslöschlichem Feuereifer dem Besten seiner Kunst geweiht, wie David. Durch Mendelssohn nach

Leipzig berufen, hatte er dort seit beinahe 40 Jahren auf das segensreichste gewirkt. Unzählige treffliche Schüler hat er in die Welt geschickt, das Orchester mit seinem Ton und seinem Enthusiasmus erfüllt, das Publikum durch den gediegensten Vortrag unzähliger Meisterwerke entzückt und gebildet. Er hat die Geigen-Literatur nicht allein durch seine eigenen tüchtigen, geistreichen und wirkungsvollen Compositionen bereichert, er hat auch zahlreiche Schätze früherer Zeiten zuerst wieder zugänglich gemacht, zuerst wieder in die Oeffentlichkeit gebracht. Als Lehrer und für die Lehre hat er gewirkt, Hunderten durch sein treffendes Urtheil, durch seine reiche Erfahrung, durch seinen freundlichen Rath geholfen. Gastfreundlich, witzig, heiter in seinem Hause, den Seinen liebevollster Gatte und Vater, gescheidt, lebendig, anregend in jedem Kreise, verlor er nie eine Minute. Aber auch für alles, was ausserhalb seiner Kunst Bedeutendes geschah, erfunden, geschrieben, gelehrt wurde, interessirte er sich auf das lebhafteste. Und wenn er die Geige aus der Hand, die Feder bei Seite gelegt, war ihm die allerbeste Lectüre gerade gut genug. Man wird seine Stelle in Leipzig einem Andern, gewiss einem Würdigen übertragen, aber ersetzen können wird man ihn nicht."

„Und doch hatte er namentlich in den letzteren Jahren so manche Gegner und erfuhr die unverdientesten Angriffe, und zwar theilweise in eben der Stadt, der er eine Zierde war: die alte Geschichte vom Aristides bleibt immer und immer neu, es langweilt die Menschen, wenn Einer allzu lange der Gerechte genannt wird."

„Mir war er ein treuer Freund seit fünfzig Jahren, wo wir als Knaben zum ersten Male zusammen musicirten. Und wie viel Liebes und Gutes habe ich ihm zu danken! Und wie Viele sind in gleichem Falle! Sie mögen diese Zeilen lesen und dabei ihre eigenen Erinnerungen an den Dahingeschiedenen vor ihrer Seele vorüberziehen lassen. Denn das Trostreichste und Erhebendste bei dem schmerzlichen Verluste eines bedeutenden und geliebten Menschen bleibt doch immer, sich seine Persönlichkeit zu vergegenwärtigen, sich klar zu machen, was er gewesen, was er uns gewesen. Und wohlthuend ist es, wenn man sich dann sagen darf, dass man auch ihm etwas war."

Hiller widmet hier seinem verstorbenen Freunde warme Worte des Andenkens, in denen man eine objective Würdigung allerdings nicht sucht. Auch wäre Hiller am allerwenigsten der Mann dazu; denn seine Kunstanschauungen sind, wie die David's seiner Zeit, nicht gerade die anerkennenswerthesten, wie in diesen Blättern oft genug dargestellt wurde. Hiller hat eben so wie David in den letzten Jahren (d. h. bei strengen Kunstrichtern stets) manche Gegner gefunden und die härtesten aber nicht unverdienten Angriffe erfahren. Wie Hiller an älteren Werken bei Aufführungen derselben in hohem Grade sich versündigte, so David bei dem so hoch gepriesenen Ausgraben alter Violinliteratur; in den David'schen Ausgaben der Corelli'schen, Bach'schen, Mozart'schen Werke ist kaum das Original wieder zu erkennen. — Aber auch als Lehrer im Violinspiel hat David grosses Unheil angestiftet und es wird geraumer Zeit bedürfen, bis die durch ihn eingeführten schlechten Manieren von einem besseren Geschmack wieder verdrängt werden. Es wäre eine dankenswerthe Aufgabe, nach dieser Seite hin auch einmal das Wirken David's blosszustellen, da er als Künstler weit überschätzt wird.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Luzern.** [Das eidgenössische Sängerfest.] Man berichtet aus Luzern vom 8. Juli: Das am 5. Juli begonnene Sängerfest ist gestern geschlossen worden und die 4000 Sänger haben die Feststadt Luzern bereits wieder verlassen. Sonntag den 6. Juli fanden die Wettgesänge im Kunst- und Volksgesang von 78 Vereinen nacheinander mit kurzer Rast über Mittag statt. Das Kampfgericht hatte eine wenig beneidenswerthe Arbeit. Gestern Abends, am Schlusse des Festes, wurde sein Urtheil eröffnet. Laut demselben behauptete im Volksgesang der Sängerverein von Horgen am Züricher See den ersten Rang und erhielt den ersten Preis, einen Lorbeerkranz und einen silbernen Becher; dann folgten der Männerchor von Thun, der Männerchor der Stadt Zürich u. s. w. Im Kunstgesang behaupteten der Männerchor von Zürich, die Liedertafel von Basel und die Liedertafel von Bern den ersten Rang. Am 6. Juli Abends fand die Feier des 100jährigen Geburtstages des Schweizer Sängervaters Hanns Georg Nägeli statt, wobei einige seiner Compositionen aufgeführt wurden.

* **St. Petersburg.** Die kaiserl. russische Musikgesellschaft in St. Petersburg hat einen Concours mit zwei Preisen für eine Opernpartitur ausgeschrieben. Die verstorbene Frau Grossfürstin Helene Pawlowna hatte das Libretto »Bakoula, der Schmied«, welches einer Novelle von Gogol »Die Weihnachtsnacht« entnommen ist, zu diesem Zwecke durch den Dichter Jacob Polonsky bearbeiten lassen, dasselbe obengenannter Gesellschaft zum Geschenk gemacht und ausserdem 1500 Rubel für die als die beste Partitur anerkannte, sowie 500 Rubel für die nächstbeste Partitur ausgesetzt. Die Bedingungen des Concourses sind folgende: Die Partituren müssen bis zum 1. Aug. 1875 eingeliefert sein. Es ist dem Componisten freigestellt, sich auch selbst irgend ein beliebiges Libretto nebst Scenarium zu einer Oper, die jedoch nicht mehr als drei Acte haben soll, zu schreiben. Die Partitur muss vollständig instrumentirt und zugleich mit dem Clavierauszuge derselben versehen sein. Spätestens am 1. Novbr. 1875 wird die Entscheidung des Concourses publicirt werden. Um die Kosten der preisgekrönten Partitur zu decken, behält sich die Direction der Gesellschaft das Recht vor, eine hinreichend grosse Anzahl derselben zu veröffentlichen; später werden Partitur sowie Platten Eigenthum des Componisten.

* [Streichinstrumente neuen Systems.] Im Saale Bösendorfer zu Wien wurde am 23. Juli vor einem zahlreich versammelten Auditorium eine neue Geigensorte probirt, die nach Form und Ton von der gemeinen wesentlich sich unterscheidet. Georg Fürst Stourdza, nach dessen Angabe Herr Zach aus Wien die neuen Instrumente baute, beabsichtigte, den akustischen Glaubenssatz, dass die Ellipse die für die Klangverbreitung rathsamste Form wäre, dem Instrumentenbau nutzbar zu machen. Die beiden Ausbauchungen der üblichen Geigenform ersetzte er demnach durch zwei aneinanderstossende Ellipsen und verwandelte auf diese Weise die traditionelle Geige, ein so elegant und graziös geformtes Instrument, in ein kleines Monstrum von ziemlich barocker Gestaltung. Da musikalische Instrumente nicht für das Auge, sondern für das Ohr gebaut werden, so wäre das Uebel von keiner Bedeutung, wenn nur betreffs der Klangstärke und Klangfarbe die Weissagungen des Erfinders besser sich erfüllen würden. Die elliptische Geige strebt nach Steigerung der Tonkraft, sowie nach einem der menschlichen Stimme möglichst ähnlich klingenden Timbre: Violine soll Sopran, Viola Alt, Violoncell Tenor und Bass imitiren. Es ist im Grunde ganz gut, dass der Versuch so herzlich schlecht gelingt. Wir haben gegen eine Klangverstärkung gar nichts einzuwenden, müssen uns aber gegen die Ansicht verwahren, als bestünde die Aufgabe des modernen Amati darin, die Tonfarbe der Menschenstimme zu copiren. In ihrem Unterschiede von der Stimme liegt gerade der Reiz der Instrumente, und die Nachahmung der vox humana bleibt eine mehr oder weniger angenehme Spielerei. Nun, wir haben es gesagt, der Abstand zwischen der elliptischen Geige und dem Organ der Patti ist nach wie vor ein höchst bedeutender. Andererseits gelang es aber dem Erfinder, bei den einzelnen Gliedern der Geigenfamilie die charakteristischen Merkmale zu verwischen, den Timbre von Violine, Viola und Violoncello einheitlicher zu färben, so dass wir, wenn die Geigen im Quartette klingen, weder Violina noch Cello mehr unterscheiden, sondern eben nur eine erste, zweite, dritte und vierte Geige zu hören bekommen. Mit der Ellipse wäre die musikalische Palette um einige Farbentöne ärmer geworden. Der Klang der neuen Instrumente ist schwer zu beschreiben: an Schönheit hat er nichts gewonnen, an Stärke ebensowenig, dafür ist er eigenthümlich näselnd und sozusagen ölig geworden, was hoffentlich keinen Fortschritt bedeuten soll. Die Herren Concertmeister Hellmesberger, Joseph Hellmesberger jun., Kral und Popper thaten ihr Bestes, die elliptischen Geigen, theils im Quartett, theils in Solovorträgen zur Geltung zu bringen, ohne dass es ihnen gelungen wäre, die Aussichten der neuen Erfindung heiterer zu gestalten. Immerhin möglich, dass aus dem ersten missglückten Versuche wirklich Gutes sich entwickele. Es giebt keinen Zweig des menschlichen Wissens, wo die Praxis so feindselig zur Theorie sich verhält, wie auf dem Felde der Akustik; unermüdliches Experimentiren führt hier manchmal am sichersten zum Ziele. *Wnn.* (N. fr. Pr.)

* Auszeichnungen und Ernennungen: Herr Kapellmeister Dr. Julius Rietz in Dresden hat vom König von Schweden das Ritterkreuz des Nordstern-Ordens erhalten.

Der Professorin des dramatischen Gesanges am Musik-Conservatorium in Wien, Mathilde de Castrone-Marchesi, wurde von Sr. Maj. dem Kaiser von Oesterreich das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen.

Dem Harfenspieler des Hofoperntheaters zu Wien, Herrn Anton Zamarra, wurde der Titel eines k. k. Kammervirtuosen verliehen.

Der herzogl. Hofopernsänger Herr Eduard Fessler in Coburg wurde vom Herzog von Coburg-Gotha zum herzogl. Kammersänger ernannt.

Organist Herr W. Hepworth zu Schwerin wurde zum Organisten an der St. Jacobi-Kirche in Chemnitz gewählt.

* Gestorben: Am 25. April in Ventnor (Insel Wight) der Kirchencomponist und Organist von Trinity College (Cambridge) Dr. John Larkin Hopkins im 53. Lebensjahre.

ANZEIGER.

[162]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., 6 Sonaten für Clavier und Violine. Nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft revidirt von Friedr. Hermann.
Nr. 3. Edur. 27½ Ngr. Nr. 4. Cmoll. 25 Ngr.

Beethoven, L. v., Concerte für Pianoforte und Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen.
Nr. 2. Op. 19. Bdur. Arr. von A. Ritter. 1 Thlr. 25 Ngr.

—— **Trios** für Pfte., Viol. u. Vcell. Arr. für das Pfte. zu 4 Händen.
Op. 70. Nr. 1. Ddur. Arr. von Fr. Brissler. 1 Thlr. 12½ Ngr.
Op. 70. Nr. 2. Esdur. do. do. 1 Thlr. 20 Ngr.

Bertini, H., Etuden für das Pianoforte. (Op. 100. 29. 32.) gr. 8. **Roth cartonnirt.** 1 Thlr.

Bungert, A., Op. 8. **Junge Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Drittes Buch. 22½ Ngr.
Nr. 1. Und gestern Noth und heute Wein.
- 2. Du bist wie eine Blume.
- 3. All' meine Herzgedanken.
- 4. Die Glocken läuten das Ostern ein.
- 5. *Einsame Blumen — einsame Herzen.* Viel tausend Blümlein auf der Au.
- 6. Auf eines Berges Gipfel, da möcht ich mit dir stehn.

Förster, A., Op. 9. **Musikalisches Bilderbuch.** Kleine Klavierstücke für die Jugend. **Cartonnirt.** 20 Ngr.

Haydn, Jos., Kleinere Stücke für das Pianoforte.
Nr. 7. La Roxolane (Air varié). 7½ Ngr.

Junkelmann, A., Op. 25. **Album.** Cinq Morceaux p. le Piano. 20 Ngr.
Nr. 1. Novellette. Nr. 2. Romance. Nr. 3. Humoreske. Nr. 4. Melodie. Nr. 5. Capricietto.

Krause, Ed., Op. 36. **Concertphantasie** über schwedische Volkslieder, für das Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Leu, Franz, Schilflied von Lenau, für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell (ad libitum). 10 Ngr.
Auf dem Teich dem regungslosen.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pfte. Ausgabe für eine tiefere Stimme.
Nr. 61. **Taubert, W.,** Vergissmeinnicht, aus Op. 82. Nr. 3. 5 Ngr.
- 62. —— Auferstehn, aus Op. 91. Nr. 5. 5 Ngr.
- 63. **Mendelssohn Bartholdy, F.,** Volkslied. Es ist bestimmt, aus Op. 47. Nr. 4. 5 Ngr.
- 64. **Dürrner, J.,** Am Bach, aus Op. 3. Nr. 2. 5 Ngr.
- 65. **Nesmüller, J. F.,** Wenn ich mich nach der Heimath sehn'. 5 Ngr.
- 66. **Nicolai, W. F. G.,** O sieh mich nicht so lächelnd an, aus Op. 1. Nr. 1. 7½ Ngr.
- 67. **Lammers, J.,** Drüben geht die Sonne scheiden, aus Op. 7. Nr. 1. 7½ Ngr.
- 68. —— Auf dem Teich, dem regungslosen, aus Op. 7. Nr. 6. 7½ Ngr.
- 69. **Brahms, J.,** Liebestreu, aus Op. 3. Nr. 1. 5 Ngr.
- 70. **Franz, R.,** Meeresstille, aus Op. 8. Nr. 2. 5 Ngr.
- 71. **Schumann, Clara,** Liebeszauber, aus Op. 13. Nr. 3. 7½ Ngr.
- 72. —— Der Mond kommt still gegangen, aus Op. 13. Nr. 4. 5 Ngr.
- 73. **Schumann, R.,** Marienwürmchen, aus Op. 79. II. Nr. 1. 5 Ngr.
- 74. —— Er ist's, aus Op. 79. II. Nr. 7. 5 Ngr.
- 75. **Franz, R.,** Drüben geht die Sonne scheiden, aus Op. 2. Nr. 2. 5 Ngr.
- 76. —— Gewitternacht, aus Op. 6. Nr. 6. 10 Ngr.
- 77. **Brahms, J.,** In der Fremde, aus Op. 3. Nr. 5. 5 Ngr.
- 78. **Taubert, W.,** Alpenlied, aus Op. 91. Nr. 4. 5 Ngr.
- 79. **Schumann, R.,** Frühlingsgruss, a. Op. 79. I. Nr. 4. 5 Ngr.
- 80. **Hentschel, Th.,** Der Knabe mit dem Wunderhorn, aus Op. 1. Nr. 4. 7½ Ngr.

Lortzing, A., Ouverture zu der Oper: Czaar und Zimmermann. Arrangement für 2 Pfte. zu 8 Hdn. von Carl Burchard. 25 Ngr.

Lumbye, H. C., Nebelbilder. Phantasie für Orchester. Arrangement für Pianoforte u. Violine von Friedr. Hermann. 25 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 52. **Lobgesang.** Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift. Klavierauszug. gr. 8. **Roth cartonnirt.** 1 Thlr. 15 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 74. **Musik** zu Athalia von Racine. Klavierauszug nach der Original-Partitur, bearbeitet von J. Rietz. Nr. 2 der nachgelassenen Werke. gr. 8. **Roth cart.** 1 Thlr. 15 Ngr.

Meyerbeer, G., Duett (O Gott wo eilt ihr hin) aus der Oper: Die Hugenotten. Arrangement für Violoncell mit Begleitung des Pianoforte von C. Grimm. 1 Thlr.

Röder, M., Op. 3. **5 Gesänge** für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.
Nr. 1. *Die Orgel.* Noch einmal spielt die Orgel.
Nr. 2. *Nachts.* Dem stillen Hause blick' ich zu.
Nr. 3. Und wüssten's die Blumen, die kleinen.
Nr. 4. *Hans und Grete.* Guckst du mir denn immer nach.
Nr. 5. *Die Nonne.* Im stillen Klostergarten.

Röntgen, Jul., Op. 4. **Aus der Jugendzeit.** Kleine vierhändige Clavierstücke. Heft 2. 1 Thlr. 5 Ngr. Heft 3. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Schubert, Franz, Pianoforte-Werke zu 4 Händen. Erster Band. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr. 15 Ngr.

Schumann, R., Op. 44. **Quintett** für Pfte., 2 Violinen, Viola und Violoncell. Arr. für 2 Pfte. zu 8 Händen von Ph. L. 3 Thlr. 15 Ngr.

—— Op. 50. **Das Paradies und die Peri,** Dichtung aus Lalla Rookh von Th. Moore für Solostimmen, Chor und Orchester. Klavierauszug mit Text. Neue Ausgabe. gr. 8. **Roth cart.** 2 Thlr.

Stapf, E., Op. 16. **6 Stücke** aus Richard Wagner's Lohengrin für Harmonium übertragen. 22½ Ngr.

Stücke, lyrische, für Violoncell und Pianoforte. Zum Gebrauch für Concert und Salon.
Nr. 13. **Engels, H.,** Romanze. 12½ Ngr.

---

[163] Von **Dr. Th. Kullak,** Kön. Prof. und Director der Academie der Tonkünste in Berlin,

angelegentlichst empfohlen

Jackson's

Finger- und Handgelenk-Gymnastik

zur Ausbildung und Stärkung der Muskeln

für musikalische Zwecke

Preis 15 Sgr.

Verlag von A. H. Payne in Leipzig.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, auch direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, wogegen sofort Franco-Zusendung unter Kreuzband erfolgt. [371

---

[164] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Chorlieder

für

drei weibliche Stimmen

mit

Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Ludwig Meinardus.

Op. 33.

Heft 1. Heft 2.

Partitur und Stimmen à 1 Thlr. 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 13. August 1873. **Nr. 33.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. VI. Die Tonarten (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Kirchenmusik [Geschichte der Kirchenmusik, bearbeitet von Raymund Schlecht]). — Musikbericht aus München. VI. (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Bibliographie). — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von **G. von Tucher.**)

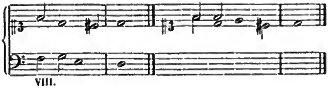
VI.

Die Tonarten.

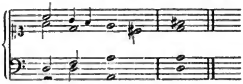
(Fortsetzung.)

Von desto grösserer Bedeutung ist aber der Schluss jedes Tonstücks. Dieser ist das vollbefriedigende Ende desselben, soll also um deswillen auf keinem anderen Ton stattfinden als auf dem Grundton der Tonart, der plagalischen wie der authentischen. Es kommen aber auch hierin hin und wieder Ausnahmen in unregelmässigen Schlüssen vor, so dass man wohl bei Prüfung der Tonart eines Tonstücks hierauf gefasst sein muss. Dieser Grundton ist immer der tiefste Ton der Quinte, und dass auf demselben nur eine Cadenz ganz befriedigend und zwar eine Formalcadenz schliessen kann, ist selbstverständlich. Diese Cadenz heisst darum *primaria, principalis*. Eine jede Cadenz erhält den Namen der Tonart, welche durch ihren tiefsten Schlusston bezeichnet ist, z. B. die *clausula jonici*, die jonische, phrygische Cadenz u. s. w. auch dann, wenn sie im Verlaufe des Tonstücks vorkommt. Wenn nun gleich dem Tenor in der Regel das Subject zugewiesen ist, so lässt sich daraus nicht folgern, dass derselbe auch den der Tonart entsprechenden Schlusston haben müsse. Dieser ist in der Regel der tiefste Schlusston sämmtlicher Stimmen, also im Basse zu suchen. Der Tenor kann auch in dessen Quinte oder grossen Terz schliessen. Besteht ein Tonstück aus mehreren Theilen, so ist nur der Schluss des letzten Theils an die Vorschrift der *clausula primaria* gebunden, die anderen Theile können in anderen Tönen schliessen.

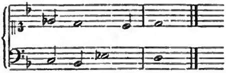
Es giebt aber, wie wir bei der Lehre von den Cadenzen im IV. Artikel (Jahrgang 1872 Sp. 350 ff.) gesehen haben, viererlei Formen von Cadenzen, von denen jedoch in der Regel nur zwei als Schlusscadenzen (*clausula finalis, primaria*) gebraucht werden. Die erste ist



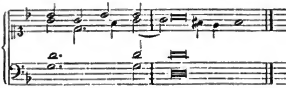
da die cadenzirende Stimme durch die syncopirte kleine Septime und grosse Sexte in die Octave oder in der Umkehrung durch die syncopirte Untersecunde und kleine Unterterz in den Einklang sich bewegt. Bei der zweiten



springt die untere Stimme von der Quinte in den Grundton, die cadenzirende Stimme geht durch die synkopirte Quarte und grosse Terz des Basses in die Octave oder Einklang. Die dritte, die phrygische Cadenz, eine Abart der ersten



lässt den Halbton vor der Schlussnote nicht aufwärts, sondern abwärts, die cadenzirende Stimme aber durch die grosse Sexte einen ganzen Ton aufwärts in die Octave schreiten; endlich die vierte, die plagalische Cadenz,



lässt die tiefste Stimme aus der Quarte, über welcher im mehrstimmigen Satze deren Terz und zwar meist die kleine, die Sexte des Grundtons steht, in den Grundton springen. Von diesen vier Cadenzformen eignet sich die zweite, hin und wieder die plagale Form zur Finalclausel oder Principalcadenz, nur ausnahmsweise die erste und dritte. Alle Cadenzen ausser der Schlussclausel heissen *intermediae*, Zwischencadenzen.

Es wäre ein lähmender ermüdender Zwang, wenn die Principalcadenz das ganze Tonstück hindurch die allein herrschende wäre, die Freiheit der Bewegung fordert des-

halb Mannigfaltigkeit, aber keine willkürliche Häufung verschiedener Cadenzen, welche die Einheit des Ganzen vernichten würde und welche nicht zugleich nach Maassgabe der Harmonie (im alten Sinn, d. h. der durch Modulationen erzeugten) und des Textes gerechtfertigt wäre. Letzteres ist Sache des Geschmacks und der Begabung des Tonsetzers, die Vermeidung unbeschränkter Willkür aber unabweisbare Nothwendigkeit, weil die Cadenzen es sind, durch welche am meisten der Charakter der Tonart bestimmt wird. Daher soll die freie Entfaltung des Tonstücks sich hauptsächlich nur in dem Kreise der dem Grundtone und der darauf gebauten Tonart verwandten Cadenzen bewegen. Verwandt und zwar am nächsten verwandt mit der Tonart sind diejenigen Octaven, welche gleiche Quinten oder gleiche Quarten haben, daher auch die Cadenzen derselben; entferntere Cadenzen gelangen nur zu sparsamerer Anwendung. Durch den vorherrschenden Gebrauch der Principal- und der nächst verwandten Cadenzen wird trotz der damit gewährten Mannigfaltigkeit doch die Einheit des Charakters des Tonstücks, soweit sich dieser in der Tonart ausprägt, nicht gestört.

Unrichtig ist die Ansicht Zarlino's, auch von keinem anderen Theoretiker ausser Sethus Calvisius getheilt, von der Praxis aber entschieden verworfen, dass die regelmässigen Cadenzen die des Grundtons, der Quinte und der Terz, alle anderen die unregelmässigen seien. Die weitere von Ersterem und gleichfalls von Letzterem adoptirte Ansicht, dass die collateralen Tonarten gleiche Cadenzen hätten, ist zwar im Allgemeinen richtig, erleidet aber Ausnahmen.

Endlich ist auch in der Praxis die Vorschrift, dass wenigstens vorherrschend und der Regel nach die Cadenzen nur in den Tenor verlegt werden sollen, nicht beachtet worden.

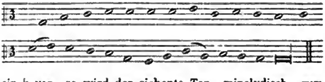
Jedes Tonstück von grösserem Umfange hat meist ausser der principalen auf dem Grundtone ruhenden Cadenz auch noch eine, selten zwei andere verwandte Cadenzen, welche mit einander das ganze Tonstück durch ihr häufigeres Auftreten beherrschen. Es kommt auch der Fall vor, z. B. im Dorischen, Phrygischen und Hypophrygischen, dass sogar die verwandten Cadenzen häufiger sich finden als die principale. In der nachfolgenden Zusammenstellung werden die für jede Tonart zulässigen verwandten und entfernteren Cadenzen nach der Praxis der bewährtesten Tonmeister aufgezählt werden.

Nach diesem Allen wird es kaum nothwendig sein, über die Merkmale als Erkennungszeichen der einzelnen Tonarten noch viel zu sagen. Manche Theoretiker widmen diesem Punkte weitläufige Ausführungen. Das Erste worauf zu sehen ist, ist der Schlusston des Basses, sodann der Umfang des Tenors, die vorkommenden Cadenzen in ihrer Reihenfolge der Verwandtschaft mit der Octave, auch ob sich in der Modulation besonders des Tenors gewisse wiederkehrende Quinten und Quarten wahrnehmen lassen, ein Erkennungszeichen, welches allerdings mehr der älteren als der späteren Periode, d. h. der der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört.

Hier ist der Ort der Mutation mit wenigen Worten Erwähnung zu thun. Zu dem im vorigen Artikel (Sp. 209 und 210, Jahrg. 1873) über *musica ficta* Ausgeführten analog dem, was man in unserer heutigen Musik Ausweichung nennt, welche aber, wir müssen das hier wiederholen, als ein ebenso Verschiedenes betrachtet werden muss, wie die alte Tonart etwas ganz Verschiedenes von dem ist, was man heutzutage so nennt — haben wir hier weiter zu bemerken:

Wir sind schon dem Begriffe Mutation bei Erklärung des Introductoriums (Sp. 20, Jahrg. 1873) begegnet. Die dort angegebene Bedeutung dieses Wortes ist die allgemeine des Ueberganges von einem Hexachord zu einem anderen, also auch von dem *naturale* zu dem *durum* oder umgekehrt. Dieser bringt in der Gestaltung der Modulation keine Veränderung hervor. Näher ist mit der *mutatio modi* oder *toni*, *mutazione del modo*, der Uebergang vom *tetrachordon synnemenōn* zum *diezeugmenōn* oder umgekehrt damit ins Auge gefasst, also vom *cantus mollis* zum *durus* oder *naturalis* oder umgekehrt, demnach also, wenn in einem Tonstück ohne Vorzeichnung ein *b* auftritt oder in einem solchen mit Vorzeichnung des ♭ die Auflösung desselben zum *h*. Hieraus ergiebt es sich schon von selbst, dass diese Aenderung nicht eine blos accidentelle in dem Sinne sein darf, wie wir ihn im vorigen Artikel kennen gelernt haben, sondern dass diese Aenderung nur dann von irgend welcher Bedeutung ist, wenn aus dem ganzen Tonsatze und aus der Führung aller Stimmen die Intention des Tonsetzers hervorgeht, eine Aenderung in dem Tetrachord eintreten zu lassen. Aus dieser Aenderung folgt die Veränderung der Stellung des Halbtons *mi-fa*, also der Octave, also auch der Tonart.*) Eine solche Mutation kann nicht blos vorübergehend in einem Tonstück eintreten, welches hernach dann wieder zur alten Tonart zurückkehrt, sondern auch für den ganzen Verlauf desselben bis zum Schlusse fortbestehen.

Zeichnet man dem Tonsatze



ein ♭ vor, so wird der siebente Ton, mixolydisch, zum ersten, dem transponirten dorischen, gerade wie wenn man denselben eine Quarte tiefer ohne Vorzeichnung versetzt hätte.

Verwandt mit der Aenderung des Modus durch Mutation ist auch die bereits erwähnte Mischung der Tonarten, der *tonus* oder *modus mixtus*. Zarlino macht darauf aufmerksam, dass sich oft der 3. und 10. *modus* phrygisch und hypoäolisch mit einander gemischt vorfindet. Wir führen gerade dieses Beispiel an, weil es ausser dem, was wir oben hierüber bemerkt haben, noch weiter an die Hand giebt zu erkennen, wodurch der Ausschluss des Aeolischen aus der Reihe der Kirchentöne veranlasst worden sein mag. Es erscheint nämlich diese Vermischung der Art, dass in der Tiefe statt der Quinte *E—H* (phrygisch) die Quarte *E—A* (hypoäolisch) und an der Stelle der Quarte *H—E* (hypophrygisch) die Quinte *A—E* (äolisch) auftritt, so dass nur der Finalton *E* Entscheidung für das Phrygische giebt. Ebenso verhält es sich bei der oft vorkommenden Mischung des 8. mit dem 11. Ton oder des Hypomixolydischen mit dem Jonischen.

*) Es wird hier daran erinnert, dass eine blos accidentelle Erhöhung oder Erniedrigung das Hexachord, also auch die Stellung des *mi-fa* nicht ändert.

(Schluss folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Kirchenmusik.

Geschichte der Kirchenmusik. Zugleich Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung der Frage: »Was ist echte Kirchenmusik«. Bearbeitet von **Raymund Schlecht,** königl. bayr. geistl. Rath und g. Schullehrerseminar-Inspector. Regensburg, Coppenrath 1871. VIII und 639 S. 8°. 3 Thlr. 10 Sgr.*)

Mehr als tausend Jahre hindurch stand die Tonkunst in ganz überwiegender Weise im Dienste der christlichen Kirche. Erst mit dem Ende des 16. Jahrhunderts beginnt sich eine weltliche Musik als besonderer Kunstzweig selbständig neben die kirchlich-religiöse zu stellen. In den beiden folgenden Jahrhunderten gewinnt erstere bereits ein bedeutendes Uebergewicht gegenüber ihrer älteren Schwester, sowohl hinsichtlich der Productivität als hinsichtlich des künstlerischen Gehaltes, und es trat die den früheren Zuständen gerade entgegengesetzte Erscheinung zu Tage, dass sich die kirchliche Musik fast ausnahmslos in ihrer ganzen Gestaltung den Formen der weltlichen anschmiegte. Doch verlor der christliche Gottesdienst, namentlich auch der katholische, keineswegs seine Anziehungskraft auf die schaffenden Tonkünstler, so dass bis über die Zeiten Beethoven's und Schubert's hinaus noch immer eine achtunggebietende kirchlich-musikalische Literatur zu verzeichnen ist. Erst in der durch Robert Schumann inaugurirten Periode hat sich der Gegensatz zwischen der herrschenden, aller formellen Beschränkung abgeneigten musikalischen Zeitrichtung und der strengen Gebundenheit der liturgischen Form des Gottesdienstes in so gebieterischer Weise geltend gemacht, dass unsere bedeutenderen Tonsetzer sich mit wenigen Ausnahmen der Pflege kirchlicher Musik so gut wie ganz entzogen. Gleichzeitig hiermit drang aber auch die Erkenntniss von der Nothwendigkeit einer durchgreifenden, auf die classischen Erzeugnisse früherer Jahrhunderte zurückgehenden Reform auf dem kirchenmusikalischen Gebiete in immer weitere Kreise vor. Es bildete sich eine immer mehr erstarkende Reform- oder, wenn man lieber will, Reactionspartei, deren innere Berechtigung durch den Fleiss tüchtiger Geschichtsforscher und Sammler noch deutlicher zu Tage trat. Zu grossem Nachtheile gereichte es jedoch der Partei, dass sich alsbald die Vertreter derjenigen Richtung in Deutschland der Sache bemächtigten, welche als ein wesentliches Attribut der kirchlichen Einheit auch die Uniformität des kirchlichen Ritus und der Liturgie ansehen. Was aus einem rein musikalisch-ästhetischen Gefühl hervorgewachsen war, erschien nun mit einer Art von kirchlicher Autorität umkleidet. Damit wuchs zwar die Schroffheit der Gegensätze; aber die ganze Bewegung bekam ein anderes Antlitz, und der »allgemeine deutsche Cäcilienverein« gerieth in eine bedenkliche Nähe zu jenen Agitationsmitteln, welche man »katholische Vereine« zu nennen beliebt. Es wurde ein Tribunal in demselben errichtet, welches über die »Kirchlichkeit« neu erscheinender Musikwerke entscheiden sollte. Da man ausserdem hauptsächlich »für das Volk« wirken wollte, so erwiesen sich die kirchlichen Tonwerke des 16. Jahrhunderts durchweg als zu schwierig für die Aufführung, und es mussten sonach »leichte Sachen« geschrieben werden. Was auf diese Weise bisher erzielt wurde, ist mit wenigen rühmlichen Ausnahmen höchst unbedeutend. Von der ernsten Kunstrichtung, welche von Männern wie Thibaut, Proske u. A. angestrebt wurde, haben die neuesten Erzeugnisse und Bestrebungen kaum etwas mehr als den Namen übrig behalten, und es hat leider den Anschein, als ob das Feld, auf welchem ein Palestrina und Gabrieli sich unvergängliche Lorbeeren erworben haben, zu einem Monopol der Mittelmässigkeit gemacht werden solle. Einen traurigen Beweis von der Halbheit und Haltlosigkeit, die sich der Partei bemächtigt hat, liefern die meisten ihrer theoretisch-kritischen und historischen Arbeiten, unter welchen das vorliegende Buch von Schlecht nur wegen seines grösseren Umfanges und seines anspruchsvolleren Namens einen hervorragenden Rang einnimmt.

Zunächst erfahren wir schon in dem Vorworte und der Einleitung, dass der Titel des Buches seinem Inhalte keineswegs entspricht. Zwar heisst es im Vorworte S. III mit Rücksicht auf die schon in der Titelfrage bezeichnete Tendenz: »Auf diese Weise musste die Schrift sich vor allem zu einer gedrängten Geschichte der Musik im Allgemeinen und einer ausführlicheren der Kirchenmusik gestalten.« Doch schon S. V wird von einem »kurzen Abriss der Geschichte der Kirchenmusik« gesprochen, und wenn wir uns weiter in dem Buche umsehen, so gewahren wir, dass auch diese Modificationen des Titels nicht zutreffend sind. Das Buch besteht vielmehr aus drei Theilen, denen der Verfasser, welcher offenbar wenig planmässig zu Werke gegangen ist, nach vielem Hin- und Herreden und -suchen in Vorwort und Einleitung, endlich die nachstehenden Benennungen giebt: I. Abriss der Musikgeschichte mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik (S. 5—184). II. Reform der Kirchenmusik, oder welches ist die wahre Kirchenmusik? (S. 184—215). III. Musik-Beilagen (S. 219—632). Auch mit diesen Bezeichnungen ist jedoch nur dem dritten Theile sein Recht widerfahren, und wir wollen gleich hier einfügen, dass die den Hauptraum des Buches einnehmenden Musik-Beilagen in der That »dem Werke ein besonderes Interesse verleihen«. Sie bilden eine ausserordentlich geschickt zusammengestellte und sehr instructive Sammlung meist kirchenmusikalischer Erzeugnisse aller für den ausgesprochenen Zweck wichtigen Kunstperioden. Sie ist von bleibendem Werthe und liefert einen treffenden Beweis für die Reichhaltigkeit des Materials, welches dem Verfasser zu Gebote gestanden hat. An letzterem fehlt es nun auch für den historisch-theoretischen Theil des Buches keineswegs; aber die richtige Verwerthung desselben hat sich Schlecht durch eine allzu scharf hervorgekehrte und dazu schief aufgefasste Tendenz selbst vereitelt.

Dass die Geschichte die beste Beantworterin der Frage sein wird: »Was ist echte Kirchenmusik?«, kann keinem Zweifel unterliegen. Schlecht aber lässt die Geschichte hierüber gar nicht reden, so sehr es auch den äusseren Anschein hat; vielmehr sind ihm »gerade in dieser Frage« lediglich die »Verordnungen der Kirche entscheidend« (S. III). Wenn nun schon die auf das Praktische gerichtete Tendenz und das stete Hervorkehren der Frage, wie man heutzutage in der Kirche die Musik betreiben solle, dem Verfasser die eigentlich geschichtliche Entwickelung zur Nebensache machte, so musste die übertriebene Bedeutung, welche er den »Verordnungen der Kirche« beilegte, auf sein ästhetisches Urtheil geradezu vernichtend einwirken. Die Kirche hat als solche kein maassgebendes Urtheil in Kunstsachen und hat dies auch nie für sich in Anspruch genommen. Daher sind die sparsamen in kirchenmusikalischer Beziehung ergangenen Synodalbestimmungen lediglich negativer Natur; die privaten Aeusserungen einzelner Päpste oder Kirchenväter kommen in autoritativer Hinsicht gar nicht in Betracht, so fleissig sie auch von Schlecht als Ausdruck der Meinung der Kirche benutzt werden; die Entscheidung der sogenannten *Sacra Congregatio Rituum* endlich haben von je her nur zur Wahrung eines sehr äusserlich aufgefassten liturgischen, besser gesagt: rubricistischen, Interesses gedient. So ist denn das von den »Verordnungen der Kirche« unberührt gelassene Kunstgebiet ein so weites, dass man mittelst derselben bei dem Mangel eigentlich kunstwissenschaftlicher Principien zwar leichte Mühe hat, gewisse Tonwerke, ja ganze Schulen als »lasciv« oder »theatermässig« aus der Kirche zu

*) Aus dem Theologischen Literaturblatt. Nr. 14. 1873.

verbannen, aber andererseits schlechterdings nicht im Stande ist, die sich breit machende Mittelmässigkeit mit Erfolg zu bekämpfen. Schlecht selbst findet S. 156, es sei

vieles von dem, was als Ersatz für die verdrängte Instrumentalmusik in diesen Journalen [des Begründers und Directors des »allg. deutschen Cäcilienvereins«, Franz Witt] geboten wird, und in Folge einer einseitig aufgefassten Reform an musikalischem Repertoire zu Tage gefördert wird, von sehr fraglichem musikalischen Werthe an sich — hie und da reine Schüler-Arbeit — oft wenigstens gewiss nicht besser, als gar manches von dem Guten und wahrhaft Schönen, was die Instrumentalmusik zur Auswahl bietet.

Aber mit den Entscheidungen der *S. C. R.* kann man diesen Schülerarbeiten nicht beikommen. Sehr bemerkenswerth ist auch folgende Aeusserung:

Ich gestehe gleich hier, dass in Folge der Richtung meiner Studien, die hauptsächlich dem Gregorianischen Choral und den Werken der grossen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts zugewendet waren, auch in mir eine Vorliebe für diese beiden Musikweisen sich bildete und ich dieser Neigung Rechnung tragend mich einfach für diese beiden aussprechen würde. Allein eben diese Vorliebe war zurückzudrängen, wollte ich nicht in den beklagten Fehler der Einseitigkeit und Subjectivität verfallen (S. III).

Hätte der Verfasser, statt diese sehr wohl berechtigte, weil auf reiflicher Erfahrung beruhende Neigung auf Grund kirchlicher Verordnungen zurückzudrängen, den naturgemässen Weg eingeschlagen, seine Vorliebe für die mittelalterliche Kunst am Wesen der Musik selbst und an den sich ewig gleichbleibenden, weil naturnothwendigen Wirkungen der musikalischen Darstellungsmittel, so wie am Geiste der Liturgie zu prüfen, so wäre er vielleicht zu der Ueberzeugung gekommen, dass allerdings das strenge diatonisch-enharmonische Tonsystem, dessen Würde dem chromatischen gegenüber die feinfühlenden Griechen schon erkannt haben, und welches seine Herrschaft in der Kirche bis zum Ende des 16. Jahrh. behauptet hat, einzig und allein im Stande ist, musikalische Stilarten hervorzubringen, welche der Idee der Kirchenmusik vollständig entsprechen, weil nur in ihm sich das Einfache mit dem Erhabenen, das Liturgisch-Volksmässige mit dem Künstlerischen zu einem einheitlichen und plastisch-edlen, im eigentlichen Sinne kirchlichen Gebilde zu verschmelzen vermag. Allein Schlecht's theoretische Kenntnisse reichen nicht weit über die landläufigen, in Schriften über den Gregorianischen Choral u. s. w. vorgetragenen Anschauungen hinaus, und in liturgischer Beziehung weiss er den ideellen Gesichtspunkt gar nicht zu finden; es läuft ihm alles auf eine rein äusserliche Uebereinstimmung mit den dermaligen gottesdienstlichen Formen hinaus, die zwar durch die Rubriken bereits möglichst fest geschraubt sind und durch römische Congregationsentscheidungen noch fester und uniformirter werden, aber, als allein gültige Norm aufgefasst, das Urtheil über Liturgie nothwendig in gleichem Maasse verwirren müssen, als sie selbst von der liturgisch-volksmässigen Idee abgewichen sind. So kommt es, dass sich das Buch von Schlecht seinem inneren Gehalte nach nicht über die gewöhnlichen Leistungen im Lager der heutigen kirchenmusikalischen Reformpartei erhebt.

In formeller Beziehung ist es die beständige, einem geschichtlichen Werke nicht recht entsprechende Rücksichtnahme auf das praktische Interesse, welche eine gleichmässige Behandlung der einzelnen Partien gar nicht hat aufkommen lassen. Es fehlt aber auch an jeglicher Sichtung und Ordnung des manchmal zu reichlich, manchmal zu spärlich verwendeten Materials. Was eigentlich zu einem »kurzen Abriss der Musikgeschichte« gehört, muss man mühsam aus einem Wust von Episoden zusammensuchen, und es nimmt dann freilich einen sehr kleinen Raum ein. Immerhin wird man eine Menge interessanter und belehrender Einzelheiten in dem Buche finden; doch ist auch hierin manche Unrichtigkeit und einseitige Auffassung zu beklagen. Ein sehr empfindlicher Mangel ist aber der Umstand, dass die formelle Gestaltung des katholischen Gottesdienstes, deren Entwickelung die Grundlage für die allmälige Ausbildung der gesanglichen Formen bildet, so wenig Berücksichtigung gefunden hat. Schlecht setzt die Kenntniss dieser Dinge bei seinen Lesern zu sehr voraus, und wird daher bei allen denjenigen, welche nicht von Jugend auf mit denselben vertraut sind, nur ein unklares und unbefriedigendes Bild zurücklassen.

(Schluss folgt.)

Musikbericht aus München.

VI.

2. Concerte der kgl. Vocalkapelle und des Oratorienvereines.

(Fortsetzung.)

Den Productionen der kgl. Vocalkapelle steht auf vocalem Gebiete der Oratorienverein zu Seite, welcher natürlich, da er nicht, wie die Vocalkapelle, aus Künstlern, sondern lediglich aus Dilettanten besteht, über geringere technische Kräfte gebietet. Der hiesige Oratorienverein ist bestrebt durch alljährliche Aufführung je eines der weniger bekannten grossen Oratorienwerke und kleinerer weltlicher Gesangsmusik mit oder ohne Begleitung zunächst eine Lücke auszufüllen, welche trotz der Productionen der kgl. Vocalkapelle im hiesigen öffentlichen Musikleben besteht. So brachte das erste diesjährige Vereinsconcert am 10. März, wegen damaliger Erkrankung des Herrn Prof. Rheinberger unter Herrn Schönchen's etwas ungewohnter Leitung, die stilvolle Cantate von *J. S. Bach:* »Es ist dir gesagt, Mensch«, eine ruhige Motette für sechsstimmigen Chor von *Rheinberger*, *Fr. Schubert's* duftiges Ständchen für Altsolo und Frauenchor und die breit ausgeführte, schon wiederholt auf dem Programme erschienene Ballade »Erlkönigs Tochter« von *Gade* in guter Wiedergabe, doch leider nur mit Clavierbegleitung.

Im zweiten Vereinsconcerte am 31. März wurde unter Rheinberger's gewohnter energischer Direction das wenig bekannte bilder- und farbenreiche Oratorium »Salomo« von *G. F. Händel*, componirt in der unglaublich kurzen Zeit vom 5. Mai bis 13. Juni 1748, in sehr exacter stimmungsvoller Weise wiedergegeben. Die Orchesterbegleitung hatten Mitglieder des Hoforchesters übernommen, statt der Orgel war ein Flügel in Thätigkeit. Die Hauptsolopartien, Salomo und Königin von Saba, waren durch die Altistin Frl. Schmidtlein und die Sopranistin Frau Förster gut besetzt. Es dürfte gerade dieses Oratorium mit seinem bunten Wechsel von Bildern und Situationen in treffendster musikalischer Schilderung recht geeignet sein, die Händel'sche Kraft und Fülle in Melodie, Harmonie und Rhythmus dem grösseren Publikum recht klar und bekannt zu machen.

Ein ganz besonders reichhaltiges und fein ausgewähltes Programm hatte endlich das dritte Vereinsconcert am 26. Mai, so dass jede einzelne Nummer desselben ein eigenartiges Interesse und einen neuen Reiz bot. Es war gerade diesmal durch die freundliche Mitwirkung des erst vor Kurzem mit so bedeutendem Erfolge auf der kgl. Hofbühne erschienenen Tenors Herrn Hubert und einer frisch aufstrebenden sehr befähigten Kunstjüngerin, Fräul. Fanny Mayer, Schülerin der Frau Viala-Mittermayer, sowie des Herrn Scontrino, eines eminenten Contrabassisten aus Sicilien, eine Zusammenstellung besonderer Genüsse ermöglicht. Einem vom Chore gesungenen klangkräftigen »Regina coeli« von *Caldara* folgte ein vierstimmiges majestätisches Madrigal von *A. Lotti*, 1736 in Venedig componirt und auf dem Bucentauro gesungen zur Vermählung des Dogen mit dem Meere. In diesem Lied zeigte sich Venedig bei Tag im blendenden Sonnenglanze; nun erschien es bei nächtlichem

Mondenscheine noch viel schöner in *Fr. Schubert's* herrlichem Männersoloquartette »Der Gondelfahrer«, welches ob seiner prachtvollen Wiedergabe mit Herrn Hubert an der Spitze wiederholt werden musste. Nach *Hiller's* wehmüthigem Chore mit Sopransolo »O weint um sie«, welches sehr geistvoll wiedergegeben wurde, folgte *Rob. Schumann's* anziehendes »Spanisches Liederspiel« in trefflichem Vortrage des gemischten Soloquartettes. Den Sopran sang hierbei Frl. Mayer; sie zeigte in umfassender Weise die guten Eigenschaften ihrer Schule, wiewohl sie ihr Stimmcharakter und ihre Kehlfertigkeit mehr zum Coloraturgesange hinzuweisen scheint. Herr Scontrino spielte ein Andante und eine Tarantella auf seinem Contrabasse mit ganz fabelhafter Technik. Der Ton erinnert sehr an den eines Violoncells, dessen Kunststücke er mit seltener Reinheit und Sicherheit imitirt. Die schliesslichen Chornummern waren ein ruhiges »Abendlied« von *M. Hauptmann*, das duftige »Die Engelein« von *Chr. Wanner* und die melodiöse »Christnacht« mit Tenorsolo und Clavierbegleitung von *Tottmann*. Besonderer Erwähnung bedarf noch eine mit grosser Auszeichnung aufgenommene sehr glückliche neue Composition *Rheinberger's*: »Der Maitag«, ein Cyklus von fünf Terzetten für Frauenchor mit Clavierbegleitung, welche sich durch ihren reichen melodischen Gehalt, ihre liebenswürdige Dichtung und ihre feine Harmonik dem Besten ihrer Gattung anreihen. Die einzelnen Nummern, worin sich die Gattin des Componisten als feinfühlende Dichterin erweist, sind betitelt: Früh Morgens; Ballade; Mittagsruhe; Reimspiel; Heimfahrt. Die Scene ist an den Rhein verlegt, das Ganze stellt einen Ausflug junger Mädchen dar; der Componist hatte sohin einen reichen poetischen Stoff, den er mit ausserordentlichem Geschicke verwerthete. Das durchaus im besten Sinne ansprechende Werk, welches demnächst im Stiche erscheinen wird, wird nicht verfehlen, sich die zahlreichsten Verehrer und Verehrerinnen zu erwerben. Als eine erfreuliche Erscheinung dürfen wir das numerische Anwachsen der activen Mitgliederzahl des Oratorienvereins bezeichnen; es zeigt dies eine rühmenswerthe Ausbreitung des ernsteren Musiksinnes in den besten Kreisen unserer Stadt.

3. Kammermusiksoiréen.

Oeffentliche Kammermusikproductionen haben wir in der letzten Saison lediglich dem Streichquartette des Herrn Concertmeisters Jos. Walter und der Herren Brückner, Thoms und Müller zu verdanken. Die Quartettsoiréen begannen am 13. März mit dem Vater des Streichquartetts: *Jos. Haydn*. Sein Quartett in G-dur aus Op. 64 wurde mit lebensvoller Wärme und frischer Natürlichkeit gespielt. Insbesondere war im Menuetto und im Adagio hinlänglich Gelegenheit, an Walter's Spiel wieder jene vorzüglichen Eigenschaften, welche kurz vorher die Wiener Kritik gelegentlich seiner dortigen Anwesenheit einstimmig rühmend hervorgehoben hatte, zu bewundern: sein jeder Sentimentalität fernes, edles und mannhaftes Spiel, seinen vollen, reinen Ton und seine echt künstlerische Auffassung. Diese Eigenschaften hat uns Herr Walter alle treu von Wien wieder mit hiehergebracht, und wir haben uns daran wieder innig erfreut; weniger Freude hat uns dagegen die zweite Nummer des Programmes der ersten Soirée gemacht, welche er ebenfalls von Wien mitgebracht zu haben scheint. Doch bevor wir zu ihr übergehen, ein kleines Rechenexempel! An Originalstreichquartetten besitzen wir von Jos. Haydn 76, von Mozart — um nur die sogenannten »berühmten« zu nennen — 10, von Beethoven 11, von Schubert 6, von Mendelssohn 6, von Schumann 3, von Cherubini 3, von Spohr 33, von Onslow etwa 40; es sind dies Werke meist allerersten, mindestens zweiten Ranges, jedenfalls alle werth, aufgeführt und gehört zu werden. In unseren Quartettsoiréen werden jährlich höchstens 18 Quartette gespielt; es würden daher bei jedesmal vollständig verändertem Programme die genannten 188 Meisterwerke unserer grossen Todten über 10 Jahre zur Besetzung ausreichen. Wir verlangen nun allerdings keineswegs, dass diese 188 Werke alle der Reihe nach vorgeführt werden; das aber verlangen wir, dass eine Novität, um deren willen eines jener Meisterwerke aus dem Programme wegbleiben muss, hochgesteigerten Anforderungen entspreche. Solchen Anforderungen genügt das bisher hier unbekannte Quartett in B-dur Op. 8 von *C. Goldmark* durchaus nicht. Wir verkennen gewiss nicht den in demselben sich offenbarenden Gedankenreichthum; die Gedanken schiessen aber phantastisch in wilder Ueppigkeit empor, es fehlt die ordnende sichtende Hand. Der erste Satz entbehrt zunächst der formellen Abrundung und fliessenden Fortführung, das Andante singt oft recht hart und gesucht, das Scherzo ist nicht von guter Klangwirkung; das Finale wäre demnach noch der beste, gesundeste Theil des Werkes. Der Vortrag der schwierigen Composition war virtuos. Die Soirée wurde mit *Fr. Schubert's* D moll-Quartett, welches den Tod mit allen seinen Freuden und Schrecken so herrlich schildert, geschlossen. Dem durchaus romantischen Charakter von Schubert's Musik hätte wohl mehr ein etwas freieres, jedem der so charakteristischen Themas vollkommen Rechnung tragendes Spiel entsprochen; auch schienen uns die Begleitungsfiguren hin und wieder gegenüber der Melodie zu stark hervorzutreten.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

∗ **Berlin.** [Königliche Akademie der Künste.] Bei der am 3. Aug. stattgehabten Feier zum Andenken an König Friedrich Wilhelm III. wurde der für Tonkünstler bestimmte Preis von 1500 Thlr. der Giacomo Meyerbeer'schen Stiftung dem Herrn Otto Dorn für seine mit dem Motto: »Hinaus in die Welt!« versehene Arbeit verliehen.

∗ **Breslau.** Die erste General-Versammlung des mittelschlesischen Cäcilien-Vereins wurde am 24. Juli zu Altwasser abgehalten. In dem vorangegangenen feierlichen Hochamte kamen zur Aufführung: Missa secunda von *J. L. Hasler*, Graduale o bone Jesu von *Palestrina*, Offertorium Ave Maria von *C. Ett*, in der darauf folgenden Aufführung kirchlicher Tonwerke aus älterer und neuerer Zeit wurden zu Gehör gebracht Werke von *J. L. Hasler, Piloni, Seb. Bach, Mich. Haydn, Mozart, Hauptmann, Fr. Witt, M. Brosig* und zwei deutsche Volkslieder aus dem 15. und 17. Jahrhundert.

∗ **London.** Die italienische Oper im Coventgarden-Theater (Royal Italian Opera) brachte am Sonnabend, 26. Juli, ihre Saison mit *Meyerbeer's* »Nordstern« zu einem erfolgreichen Abschlusse. Während der fast viermonatlichen Staggione hat der Impresario Mr. Gye nicht weniger als 40 der populärsten italienischen, deutschen und französischen Opernwerke mit vortrefflicher Besetzung der Rollen zur Aufführung gebracht. Eine italienische Version der Auber'schen »Krondiamanten« bildete die einzige Novität der Saison. Madame Adeline Patti, Fräul. Albani, Faure und Nicolini waren die hauptsächlichsten Stützen der Oper. Einiger Erfolge hatten sich auch Frl. Angermeyer, namentlich als Agathe im »Freischütz« und Fräul. Smeroschi zu erfreuen.

∗ **Mailand.** [Statue Donizetti's.] Aus Mailand schreibt man, dass der Bildhauer Giovanni Strazza, der voriges Jahr eine so treffliche Büste Manzoni's schuf, eine meisterhaft gearbeitete Statue Donizetti's zu beenden im Begriffe steht, wozu er den Auftrag von seinem Schwager, dem im vorigen Herbste verstorbenen Musikverleger Francesco Lucca erhalten hatte, der sie der Stadt Mailand zum Geschenk bestimmte. Die Statue wird im Atrium des Scalatheaters, gegenüber der Rossini's aufgestellt und im Herbste dieses Jahres feierlich enthüllt werden.

∗ **Petersburg.** In dem vom Petersburger »Anzeiger für Druckwerke« veröffentlichten Verzeichniss der vom kaiserl. russischen Censurcollegium im Juni durchgesehenen und mit Verbot belegten ausländischen Bücher findet sich auch eine polnische Abhandlung über den Pianisten und Componisten Friedrich Chopin.

∗ **Wien.** [»Hamlet«. Grosse Oper in fünf Acten von Ambroise Thomas. Erste Aufführung im k. k. Hofoperntheater am

14. Juli 1873.] Es war im Frühjahre 1867, als ich in Paris die Oper »Mignon« von Ambroise Thomas zum erstenmale hörte. Die unübertrefflich feine und lebenswahre Darstellung des liebenswürdigen Werkes in der Opéra comique hatte mich hoch erfreut, so dass ich mir nicht versagen konnte, am nächsten Morgen dem Componisten, meinem Collegen in der musikalischen Jury, dafür zu danken. Ambroise Thomas ist ein Mann von jener seltenen, wahrhaften Bescheidenheit, welche vor jeder lobenden Berührung schüchtern zurückweicht; nicht einmal der unerhörte Erfolg seiner »Mignon« — sie ist im Laufe eines Jahres hundertfünfzigmal gespielt worden — vermochte ihn eitel zu machen. Er lehnte mein Lob mit dem ihm eigenen schwermüthigen Lächeln ab; als fühlte er aber dennoch eine kleine Verpflichtung, aus seinem Schweigen herauszugehen, flüsterte er nach einer Pause: »Ich habe ein gediegeneres, ernsteres Werk im Pulte liegen, das Ihnen vielleicht Freude machen wird und dem ich mehrere Jahre der hingebendsten Arbeit gewidmet.« — »Und was ist der Gegenstand dieser Oper?« — »Hamlet!« Unwillkürlich schreckte ich zusammen; das eine Wort »Hamlet« beleuchtete mir plötzlich wie ein greller Blitz den gefährlichen Abgrund, an welchem der treffliche Mann sich nunmehr angebaut. Zwei Motive mussten sofort meine Besorgniss für diese Oper erwecken: zunächst die Natur des Sujets überhaupt, sodann dessen Verhältniss zu der künstlerischen Individualität von Ambroise Thomas.

Shakspeare's Hamlet als Operntext! Ein singender Hamlet! »Sein oder Nichtsein« in Melodie gesetzt! Der Widerspruch liegt so handgreiflich auf, dass es fast eine Banalität ist, darüber zu reden. Und doch muss auf diesen Punkt, auf die unheilbare kranke Wurzel des Ganzen zuerst und nachdrücklich hingedeutet werden. Dasjenige, worin die Macht und der Reiz des Shakespeare'schen Hamlet vor Allem ruht: die unerschöpfliche Gedankentiefe, die stahlhelle und schneidige Dialektik, das feinste Nervengeflecht des menschlichen Denkens und Wollens — es ist der Musik unerreichbar. Unzugänglich ist ihr ferner der Charakter Hamlet's, alles das, was ihn erst zum Hamlet macht: der in sich selbst ausbrennende Gedanke, der es nicht zur That bringen kann: das Zaudern und Schwanken, dessen Nothwendigkeit trotz alles Drängens zur Rache eben das tragische Element des Charakters bildet. Endlich gar Hamlet's verstellter Wahnsinn, den allmälig der wirkliche so grauenhaft zu überschatten beginnt! Die Musik besitzt für die Schilderung des wirklichen Wahnsinns nur ein sehr beschränktes, mehr andeutendes, »anspielendes« Ausdrucksvermögen; den geheuchelten Wahnsinn zu schildern und vollends die beiden unterscheidend auseinanderzuhalten, vermag die Tonkunst ganz und gar nicht. So muss denn der Componist auf all die herrlichen Scenen verzichten, in welchen Hamlet (gegen die Schauspieler, gegen Güldenstern und Rosenkranz u. s. w.) die Perlen seines tiefen und glänzenden Geistes aufwirft; auf all die Stellen, wo er die Spitze des Gedankens durchbohrend in das eigene Innere richtet, bis sein Blick und der des Zuschauers sich in unheimliche Tiefe verliert. Was bleibt übrig? Das rohe Gerüst der Handlung mit den Figuren des Königs, der Königin, des Polonius und Laertes als singenden Ausfüllrollen. Die einzige Ophelia bietet dem Musiker eine sympathische und dankbare Aufgabe; sie allein ist der Punkt, wo die Musik in diese Tragödie einströmen kann. Ohne Zweifel hat diese rührende Mädchengestalt unseren Tondichter zur Composition des »Hamlet«, also zu einem Wagstück verleitet, das trotz der Ophelia nimmermehr glücken konnte.

Erscheint Shakspeare's »Hamlet« von vornherein als eine verfehlte Wahl für jeden Operncomponisten, so war er es ausserdem noch ganz speciell für die Individualität unseres Componisten. Ambroise Thomas ist eine zartbesaitete musikalische Natur; leichte, heitere Stoffe behandelt er sehr anmuthig, nicht selten geistreich und glänzend; auf einem mittleren Niveau der Empfindung glückt ihm auch das Zärtliche und Rührende vortrefflich. Aber für den verheerenden Sturm der Leidenschaft, für den tragischen Donner fehlen ihm die Töne. Jede Seite seiner »Hamlet«-Partitur beweist, dass ihm die Natur jene nachhaltige Kraft und Grösse des Ausdruckes versagt hat, welche für die Tragödie unentbehrlich sind. Wo er auf seinem natürlichen Grund und Boden arbeitet (der Opéra comique im weiteren Sinne), da bringt er es zu liebenswürdigen, mitunter reizenden Schöpfungen, und so ungleich selbst seine besten Opern in ihren einzelnen Theilen sind, es werden »Le Caïd«, »Le songe d'une nuit d'été«, »Raymond«, »Le Roman d'Elvire« und »Mignon« jederzeit zu dem Gelungensten gezählt werden, was die französische Opéra comique seit Auber hervorgebracht hat. Der graciöse, geistreich pointirte, von ernster Empfindung nur leicht gestreifte Conversationston ist und bleibt das eigentliche Gebiet dieses liebenswürdigen Talentes, das in der That auf demselben alle seine Erfolge seit 35 Jahren errang. Zwei Versuche in der »Grossen Oper« (»La comte de Carmagnola« 1841 und »Le Guerillero« 1842) gingen spurlos vorüber; beide sind überdies auch ihrem Stoffe und Musikstile nach Conversationsstücke, welche mit gesprochenem Dialog ohneweiteres in der Opéra comique figuriren könnten.

Unbestritten ist der grosse Erfolg des »Hamlet« in Paris, wo bereits hundert Wiederholungen davon stattgefunden haben. Allein weder dieser Erfolg, noch die vielen Detailschönheiten der Oper können unsere Ueberzeugung erschüttern, dass Ambroise Thomas nur zu seinem Nachtheile das Feld der Conversations-Oper verlassen und mit »Hamlet« einen Rückschritt hinter »Mignon« gemacht habe. Es ist nicht das einzige Beispiel in der Geschichte der Oper, dass ein anmuthiges Talent durch unnatürliche Streckung den Anschein verdoppelter Grösse erreicht, während es sich dadurch thatsächlich im Kerne abschwächt und verwinzigt.

Der erste Act bringt nach einer nicht ungefälligen, aber wenig originellen Festmusik und einer unbedeutenden Cavatine des Laertes (im ritterlichen Tone Boieldieu's) ein Liebesduett zwischen Hamlet und Ophelia: »Zweifle an der Sonne Klarheit«, das durch sein schönes Ebenmaass, wie durch die warm empfundene Melodie zu den besten Nummern der Oper gehört. Die berühmte »Scène de l'Esplanade«, von einer viel zu langen Orchester-Phantasie eingeleitet, trifft in der Beschwörung des Geistes durch Hamlet (Fis-moll) recht glücklich die feierlich ängstliche Stimmung dieses Momentes. Auch die breit hinströmende Cantilene Hamlet's nach dem Verschwinden des Geistes (»Ombre chère!«) ist sangbar und effectvoll, passt aber doch mehr für einen sehnsüchtig Liebenden, als für den von so grauenhafter Begegnung erschütterten, Rache schwörenden Hamlet. Dieselbe Bemerkung gilt noch von manchem anderen Stück dieser Oper, das musikalisch anmuthend und empfindungsvoll in einem kleineren Rahmen von bester Wirkung wäre, aber in einer Tragödie »Hamlet« schlechterdings nicht stilgemäss klingt. Der zweite Act beginnt mit einer Arie Ophelia's, in welche zwei volksliedartige Strophen nordischer Färbung gut verwebt sind. Unbedeutend sind die Arie der Königin, die Scene zwischen Hamlet und dem Königspaar, Hamlet's Trinklied und der Chor der Schauspieler, dessen lahmer Humor sehr unvortheilhaft hinter dem lebensfrischen Comödianten-Chor in »Mignon« zurücksteht. Wie wichtig ist die Umgebung, wie entscheidend der richtige Platz für ein Musikstück! Es folgt die grosse Schauspielscene im Prunksaal, deren Composition von grosser Gewandtheit und Bühnenkenntniss zeugt. Das sich anschliessende Finale hingegen (das einzige grosse Finale im »Hamlet«) ist eine sehr schwache Arbeit von musivischem Bau und betrübend lärmender Instrumentirung. Den dritten Act eröffnet Hamlet's Monolog »Sein oder Nichtsein«; es folgt die Gebetscene des Königs mit durchaus schwächlich dahinsickernder Musik. In dem Terzett zwischen Hamlet, Ophelia und der Königin finden sich einige glückliche Motive, so die Fis moll-Stelle »Geh' in ein Kloster«, der wir freilich noch lieber mit einem anderen Texte an anderer Stelle begegnen würden. Der Act schliesst mit einem sehr langen Duett Hamlet's und der Königin, das, anfangs ermüdend, sich schliesslich (mit dem Erscheinen des Geistes) über das Niveau der übrigen Hamlet-Scenen dieser Oper erhebt. Es ist Stimmung und dramatischer Zug darin. Der effectvollste, poetischeste Act ist der vierte; er hat fast überall den Erfolg der Oper entschieden. Landleute feiern ein Frühlingsfest mit Gesang und Tanz; die theilweise recht hübsche, nur allzu lange Balletmusik ist zum Vortheile des Ganzen in Wien energisch gekürzt. Die wahnsinnige Ophelia erscheint blumengeschmückt und singt, an dem Feste theilnehmend, eine schwermüthige schwedische Ballade, die in einen Schluss von glänzendem Passagenwerk ausgeht. Die Verbindung des Gesanges der Ophelia mit dem Tanze und der Pantomime ist in ihrer Art neu und von guter Wirkung. Das Ballet bildet gleichsam den stummen Chor zu Ophelia's Arie. Die Landleute gehen ab: Ophelia sucht Blumen im Schilf und versinkt in den See. Wir haben den Tod Ophelia's, den bei Shakspeare die Königin so rührend erzählt, mit lebhaften Augen vor uns: »Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach und zeigt im klaren Strom sein grünes Laub, mit welchem sie phantastisch Kränze wand von Hahnfuss, Nesseln, Maasslieb, Kukuksblumen. Dort, als sie aufklomm, um ihr Laubgewinde an den gesenkten Aesten aufzuhängen, zerbrach ein falscher Zweig, und niederfielen die rankenden Trophäen und sie selbst ins weinende Gewässer. Ihre Kleider verbreiteten sich weit und trugen sie sirenengleich ein Weilchen noch empor, indess sie Stellen alter Weisen sang, als ob sie nicht die eigene Noth begriffe, wie ein Geschöpf geboren und begabt für dieses Element. Doch lange währt es nicht, bis ihre Kleider, die sich schwergetrunken, das arme Kind von ihren Melodien herunterzogen in den schlamm'gen Tod.« Die rührende Gewalt dieser einfachen Worte wird kaum eine Musik jemals übertreffen. Doch gestehen wir gerne, dass die Scene bei Ambroise Thomas, verstärkt durch den Zauber der schönen, stimmungsvollen Landschaft, einen poetischen Eindruck macht. Wären uns nicht die gesungenen Wahnsinnsscenen so schrecklich verleidet, wir würden noch lebhafter in den Beifall des Publikums einstimmen. Der fünfte Act des Originals (hier mit Hilfe des Zwischenvorhangs dem vierten zugeschlagen) ist geringfügig: er bringt das Duett der beiden Todtengräber, eine gekünstelte Composition von sehr zweifelhaftem Hu-

mor, und das Leichenbegängniss Ophelia's, an deren Sarge Hamlet stirbt, nachdem er vorher schnell den König erstochen.

Aus dem Gesagten ergieht sich von selbst, wie schwankend und unbefriedigend der Totaleindruck der neuen Oper ist. Wir sehen hier das feine, leichtflüssige Talent und die meisterhaft geschickte Bühnen- und Orchestertechnik des Componisten in ungleichem Kampfe mit einem schweren, musikwidrigen Stoffe, welcher überdies durch die Rohheit der Librettomacher den Beigeschmack einer Shakspeare-Travestie nicht ganz loswerden kann. Einzelne Stellen interessiren und erfreuen uns: im Ganzen fehlt aber der Musik die nachhaltige schöpferische Kraft, die Energie des Ausdruckes, der dramatische Nerv. An der künstlerischen Redlichkeit von Ambroise Thomas ist nicht zu zweifeln, und jene Kritiker, welche ihm vorwerfen, er wolle um jeden Preis nur Effect auf das grosse Publikum machen, sind im Irrthum. Ambroise Thomas, eine ehrliche Künstlernatur, wie nur irgend eine, will überall das Wahre geben und glaubt es zu geben. Wer wüsste es nicht, dass das Wahre wie das Schöne in der Kunst ein Relatives ist, das jede Nation durch ein anders gefärbtes Glas erblickt? Wo Ambroise Thomas irregeht, da tragen nicht Gewissenlosigkeit und Gefallsucht die Schuld, sondern die theatralischen Anschauungen seiner Nation und die Grenzen seines Talentes.

Wir haben schliesslich noch der Aufführung zu gedenken, welche zu den besten des Hofoperntheaters gehört. Die Rolle des Hamlet hat der Componist für Bariton geschrieben, zunächst, weil die dunkle Klangfarbe ihm geeigneter für den Charakter Hamlet's erschien, als der weichere, hellere Tenor; sodann, weil er sich von der Prätension und Unverlässlichkeit der ersten Tenoristen einmal emancipiren wollte. Der Gedanke an Faure, den gefeierten Bariton der Grossen Oper in Paris, mochte den letzten Zweifel beheben; in ihm hatte Ambroise Thomas das Ideal seines »Hamlet« gefunden. Die Leistung Faure's als Hamlet gilt für so vollendet und einzig in ihrer Art, wie jene der Nielssen als Ophelia. Faure's ganze Erscheinung, seine schlanke Gestalt, sein edles, etwas längliches Gesicht mit den sanften, tiefblauen Augen kommt dieser Rolle unvergleichlich entgegen. Etwas Leidsames, Träumerisches liegt in dem weichen Klange seiner Stimme, in seinem ganzen Wesen. Spiel und Vortrag sind bei Faure ausdrucksvoll und sinnig, von überlegener Bildung gemeisselt, allerdings auch schon etwas »von des Gedankens Blässe angekränkelt«. Für diesen Sänger konnte es keine sympathischere Rolle geben, als Hamlet. In Wien singt Beck den Hamlet mit ausserordentlichem Beifall. Seine effectvolle, in Spiel und Gesang durchdachte Leistung verdient um so grössere Anerkennung, als Beck's ganze Persönlichkeit eigentlich gegen Charaktere wie Hamlet reagirt. Seine Erscheinung, der eherne Klang seiner Stimme athmen durchaus männliche Energie und ungestümen Lebensdrang. In Beck ist jeder Muskel von Thatkraft geschwellt; was er anfasst, wird markig, bestimmt, heldenhaft, alles Grübelnde, Verschwommene liegt ihm fern. Zum Hamlet konnte Herr Beck somit nur mit Hilfe jenes rastlosen Studiums und jener unbestechlichen künstlerischen Gewissenhaftigkeit gelangen, die wir an diesem Künstler so hochschätzen. Er dürfte in Deutschland keinen Rivalen finden im Vortrag der leidenschaftlichen, erregten Scenen des Hamlet, namentlich jener mit dem Geiste (am Schlusse des ersten und des dritten Actes) und der Schauspielscene sammt Finale im zweiten Acte. Mit diesen Stellen, sowie mit dem Vortrage des Trinkliedes enthusiasmirte Herr Beck das Publikum, das nicht müde wurde, ihn nach jedem Actschlusse zu rufen. Die dankbarste Rolle in der Oper (Ophelia) war Frl. Murska zugefallen, welche in Petersburg und London bereits grosse Erfolge damit errungen. Wenn man Christiane Nielssen nachrühmt, dass sie die beiden entscheidenden Elemente dieser Partie: die vollendetste Virtuosität im Coloraturgesang und den rührendsten Ausdruck in der einfachen Cantilene gleichmässig beherrsche und der ganzen Gestalt den unbeschreiblichen Duft Shakspeare'scher Poesie einzuhauchen wisse, so muss sich Frl. Murska mit der ersten Hälfte dieses Lobes begnügen. Ueberall, wo glänzende Coloratur und leicht ansprechende Höhe entscheidend sind, siegte Frl. Murska vollständig. An dramatischem Geist, seelenvollem Vortrag und überzeugender Wahrheit des Spieles hat es ihr bekanntlich stets gemangelt. Eine Ophelia, wie Dichter und Tonsetzer sich sie gedacht, war das nicht, wohl aber eine brillante Coloratur-Sängerin, welche den reichlichen Beifall nach der grossen Arie im vierten Acte vollauf verdiente. Von den übrigen Mitwirkenden hatten nur Frau Materna (Königin) und Herr Rokitansky (König) Gelegenheit, sich vortheilhaft bemerkbar zu machen. Auf das anerkennendste ist jedoch hervorzuheben, dass selbst die kleineren und kleinsten Partien vortrefflich besetzt waren, und zwar mit den Herren Drazler, Mayerhofer, Adams, Pirk, Hablawetz, Neumann und Lay. Vorzüglich war das Zusammenwirken von Chor und Orchester unter Herrn Dessoff's Leitung, von grossem Effect die neuen Decorationen der Herren Brioschi, Burghard und Kautzky. Auf die geschickte Scenirung und glänzende Ausstattung der Novität hat der den Director seit mehreren Monaten vertretende Ober-Inspector Herr Richard Lewy die rühmlichste Sorgfalt verwendet.

(Prof. Dr. Ed. Hanslick in der Neuen fr. Presse Nr. 3196.)

* **Wien.** Der Kaiser hat der sehr bedürftigen Frau Karoline van Beethoven ein jährliches Gnadengehalt von 100 fl. bewilligt, das aus der Kasse des k. k. Hof-Operntheaters gezahlt werden soll.

* [Tendenz-Opern.] Vor und nach dem Erscheinen von Auber's »Stumme von Portici« hat man wohl kaum von Opern gehört, welche sociale, religiöse oder politische Tendenzen verfolgten; am allerwenigsten aber wird man gewillt sein, solche Absichten Meyerbeer und Halévy zu imputiren, weil Ersterer seine »Hugenotten«, der Letztere seine »Jüdin« schrieb. Dem feinorganisirten Trommelfelle des Musikreferenten eines in Aachen unter dem Titel »Echo der Gegenwart« erscheinenden Blattes war es vorbehalten, diesen beiden Tonwerken antichristliche Klänge abzulauschen; und in frommer Angst hallt sein Echo folgendermaassen in die Welt zurück: »Seit unserem ersten Berichte über die heurige Sommer-Oper wohnten wir noch den beiden Montags-Vorstellungen voriger und dieser Woche bei und trafen dabei zufällig auf die beiden Tendenz-Opern: »Jüdin« von Halévy und »Hugenotten« von Meyerbeer, welche diese beiden Juden in Verbindung mit ihren »liberalen« Librettisten zur Zeit ausgedacht und mit dem raffinirtesten Glanze in Scene gesetzt haben, um im Widerspruche mit der wahren Geschichte die Katholiken zu beschimpfen, dagegen Juden und Protestanten mit einer gewissen Glorie zu umgeben. Unter Mithilfe der »Liberalen« aller Länder sind diese Opern auf allen Theatern unzähligemale gegeben worden und haben ihrerseits mit dazu beigetragen, alle die Ungerechtigkeiten vorzubereiten, unter denen die Katholiken heute zu leiden haben. Und die städtische Verwaltung von Aachen ist mehr oder weniger mitschuldig an dieser Corruption, welche ein von ihr subventionirtes Theater verbreitet.« Und doch hat Pergolese sein »Stabat mater«, Palestrina seine Messen und Mozart sein Requiem mit demselben Notensystem geschaffen, mit dessen Hilfe Meyerbeer und Halévy ihre »liberal-jüdischen Opern« zu Stande brachten. Uebrigens liegt für die beiden Componisten eine grosse Huldigung in dem Zugeständnisse, dass ihre Werke mit dazu beigetragen haben, »alle jene Ungerechtigkeiten vorzubereiten«, unter welchen sich die Katholiken der gesammten Welt so ausserordentlich — wohl fühlen. (N. fr. Pr.)

* Auszeichnungen:

Dem Componisten und Pianisten Dr. Eduard Krause zu Berlin wurde die kgl. schwedische grosse goldene Medaille litteris et artibus verliehen.

Ed. Memhrée hat von der Akademie der schönen Künste zu Paris für seine Kammermusikwerke den Chartier'schen Preis (eine goldene Medaille im Werthe von 500 Frcs.) erhalten.

* Gestorben: Zu Dijon im Alter von 39 Jahren der Violoncellist Heinrich Poëncet an einem typhösen Fieber.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

Clement. — Beroemde toonkunstenaars. Afl. 7. Haarlem, A. C. Kruseman (193—224 met 2 portr.) post. 8º. 0,30.

Dancla. — Les Compositeurs chefs d'orchestre. Réponse à M. Charles Gounod, membre de l'Institut; par *M. Charles Dancla*, professeur au Conservatoire. In-8º. 7 p. Paris, imp. de Mourgues frères; Chatot. (11. juill.)

Dépierre. — Caractères servant à la notation de la musique appliquée et étudiée au moyen d'un système nouveau de claviers (brevet d'invention); par l'abbé *Maurice Dépierre*, curé de Copponeix (Haute-Savoie). In-8º. 48 p. et 16 planches de musique. Annecy, imp. Burdet.

Desprez. — Vapereau havrais. Galerie des notoriétés littéraires, artistiques et scientifiques du Havre; par *Alfred Desprez*. 1re série: G. Lennier, M. Huertas, G. Labottière aîné, Jules Bailliard, R. March, P. J. Pain. In-8º. II—46 p. Le Havre, imp. Santallier & Ce. 60 c.

Chansons de P. de Ronsard, P. Desportes et autres mises en musique par Nicolas de La Grotte, valet de chambre et organiste du roy. Paris 1575. Par Adrien Leroy et Robert Ballard, imprimeurs du roy, avec privilége de Sa Majesté pour dix ans. Nouvelle édition, fac-simile, augmentée d'une notice par A. de Rochambeau, membre de la Société de l'histoire de France. In-8º oblong, XV, 48 p. Paris, imp. Alcan-Lévy, lib. Bachelin-Deflorenne. (30. juin.) 5 Frcs. (Tiré à 250 exemplaires.)

ANZEIGER.

Mendelssohn'sche Werke.

[165] Soeben erschienen:

Neue billige Ausgaben.

Sommernachtstraum.
Op. 61. Vollständ. Clav.-Ausz. 1½ Thlr.

Lobgesang.
Op. 52. Vollständ. Clav.-Ausz. 1½ Thlr.

Athalia.
Op. 74. Vollständ. Clav.-Ausz. 1½ Thlr.

Roth cartonnirt. gr. 8°.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

---

[166]. Sämmtliche Verlagsartikel von der Firma

Th. J. Roothaan & Co.
in Amsterdam
werden am 22. und 23. August öffentlich versteigert im Locale

„EENSGEZINDHEID“ Spui
zu Amsterdam.

Der Catalog ist von der Verlagshandlung zu beziehen.

---

[167] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Zwei
ROMANZEN
für
Violoncell oder Violine
und
Pianoforte
von
ADOLF BLOMBERG.
Op. 4.
Preis 1 Thlr.

Zwei
FANTASIESTÜCKE
für
Pianoforte
von
ADOLF BLOMBERG.
Op. 5.
Preis 1 Thlr.

Leipzig und Winterthur. *J. Rieter-Biedermann.*

---

[168] **Concertmeister.**

Die Stelle eines **Concertmeisters** (Vorgeigers) am Musik-Institut in Coblenz ist vom 1. October d. J. ab zu besetzen. Fester Gehalt 500 Thlr. jährlich, ausserdem Zusicherung der Mitwirkung im Orchester des städtischen Theaters, sowie Leitung einer Harmonie-Kapelle.

Offerten bis Ende August an **Dr. Lenz** in Coblenz.

---

[169] In meinem Verlage erschienen:

Zwei
INTERMEZZI
für
Pianoforte
von
STEPHEN HELLER.
Op. 135.
Nr. 1, 2 à 25 Ngr.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Die Geschichte des Claviers
[170] **vom Ursprung**
bis zu den modernsten Formen dieses Instruments
von
Dr. Oscar Paul.
Mit ca. 50 in den Text gedruckten Illustrationen.
Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Dieses Werk ist von höchstem Interesse für jeden Clavierspieler, für jeden Stimmer, insbesondere für Musiklehrer und Pianofortefabrikanten. Es ist für obigen Preis zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, auch direct von der Verlagshandlung von A. H. PAYNE in Leipzig gegen Einsendung des Betrags von 2½ Thlr. in Geld oder Briefmarken. [376

---

[171] In meinem Verlage erschienen:

Märsche
von
L. van Beethoven.
Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet
von
Theodor Kirchner.
Vier Hefte à 1 Thlr. 10 Ngr.

Heft 1. Nr. 1. Triumphmarsch zu Tarpeja. — Nr. 2. Marsch aus Egmont. — Nr. 3. Trauermarsch aus der Heroischen Sinfonie.

Heft 2. Nr. 4, 5. Türkischer Marsch und Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen. — Nr. 6, 7. Rule Britania und Marlborough aus Wellington's Sieg. — Nr. 8, 9. Siegesmarsch und Geistlicher Marsch aus König Stephan. — Nr. 10. Marsch aus Fidelio.

Heft 3. Nr. 11. Marsch für Militärmusik. — Nr. 12. Marsch aus Prometheus.

Heft 4. Nr. 13. Marsch aus der Sonate Op. 101. — Nr. 14. Trauermarsch aus der Sonate Op. 26. — Nr. 15. Marsch aus dem Quartett Op. 132. — Nr. 16. Marsch aus der Serenade Op. 8.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 20. August 1873. **Nr. 34.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts. VI. Die Tonarten (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Kirchenmusik [Geschichte der Kirchenmusik, bearbeitet von Raymund Schlecht] (Schluss)). — W. v. Lenz und seine Brochure: Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. — Musikbericht aus München. VI. (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Bibliographie). — Anzeiger.

Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts.

(Von G. von Tucher.)

VI.

Die Tonarten.

(Schluss.)

Eigenthümlichkeiten der einzelnen Tonarten.

Wir bemerken hier zuvörderst, dass die meisten der alten Theoretiker, in der Meinung, damit den noch unerfahrenen Tonsetzern eine Anleitung zur richtigen Auswahl des *modus* für den Gegenstand, welcher in Tonweisen gekleidet werden soll, zu geben, des Ausführlichen sich über Geist und Charakter einer jeden Tonart verbreiten. Wir haben wohl nicht nöthig auf die verunglückten Versuche einer Feststellung der Charakteristik unserer modernen Tonarten hinzuweisen, die aus der Innerlichkeit des Gemüthslebens eben nur Subjectives zu Tage zu fördern im Stande waren, dem gegenüber jedes andere Gemüth in völliger Gleichberechtigung Gegentheiliges geltend zu machen vermochte, um unser Verfahren zu rechtfertigen, wenn wir von Mittheilungen hierüber Umgang nehmen und uns an das rein Objective halten. Wir beschränken uns also darauf, das System der Tonarten, wie es sich in der Praxis gestaltet hat, darzustellen, nachdem wir der, ihre Ziele gar oftmal verfehlenden, abstracten und darum auch nur subjectiven Theorie diejenige Berücksichtigung zugewendet haben, die nöthig war, uns zum Verständniss derselben zu verhelfen.

I. Dorisch, *primus tonus*, in der Octave *D—d*. Die Principalcadenz ist *D* und als Finalcadenz hauptsächlich in der zweiten Form, häufig mit der kurz vorher erscheinenden kleinen Sexte *b*, dann aber auch in der plagalischen Form mit einem ♭ über der *penultima* des Basses. Als Zwischencadenz erscheint sie in der ersten Form häufiger. Hin und wieder erscheint auch als Finalcadenz *A* in plagaler Form als Quinte der Tonart durch *D* im Bass. Die nächst verwandte Cadenz ist *A*, deren Quinte gleich ist mit der des Grundtons *D*, in der ersten und zweiten, häufig aber auch mit eingeschaltetem ♭ in der phrygischen Form. Nicht selten kommt die Cadenz auf *A* in einem Tonstück öfter vor als die Principalcadenz, z. B. in den vierstimmigen Motetten Palestrina's »*Tribus miraculis*«, »*Hodie beata virgo*«, »*O rex gloriae*«. Entferntere Cadenzen sind die der Septime *C*, hin und wieder der kleinen Terz *F* und der Quarte *G*, selten der Secunde *E*, z. B. in der vierstimmigen Motette von Joh. Mouton »*Salvum fac regem*«. Dieser Tonart ist ausser der Beziehung zu Cadenzen besonders die Neigung zur kleinen Sexte mit accidentellem *b* eigen, einmal in der häufigeren Anwendung der Regel *unica notula ascendente super la*, dann zur Vermeidung der unharmonischen Relation mit der Terz *F*. Hierdurch erhält diese Tonart den Anstrich des Aeolischen.

Der Umfang überschreitet die Octave nach oben um eine kleine Terz und nach unten um einen ganzen Ton, die äussersten Töne sind deshalb *C—f*. Nicht aber als ob das der regelmässige Umfang jedes dorischen Gesanges wäre. Erscheint vielmehr ein solcher Umfang in einem und demselben Tonstück, dann ist wohl auch *tonus communis* vorhanden.

Meistentheils erscheint sie wegen ihrer tiefen Lage in die Quarte mit Vorzeichnung eines ♭ versetzt.

II. Hypodorisch, *secundus tonus*. Der Grundton dieser Tonart ist *D*, die Octave aber *A—a*. Die Principalcadenz ist als Schluss- und Zwischencadenz *D* in den verschiedenen Formen wie im Dorischen; die nächstverwandte ebenso *A*. Entferntere Cadenzen sind die der Terz *F*, der Septime *C*, der Quarte *G*, diese meist mit accidentellem *b*. Ebenso ist auch hier die der Secunde *E* selten.

Der Umfang der Tonart überschreitet die Octave *A—a* wie der der ersten um eine kleine Terz in die Höhe und einen Ganzton, hin und wieder accidentell auch einen Halbton in die Tiefe also von *G* (*Gis*) bis *c*. Es gilt hier dieselbe Bemerkung wie bei dem Umfang des Dorischen. Alle Tonstücke, welche sich nur innerhalb der Quinte *A—e* oder Quarte *A—d* bewegen, werden ebenfalls dem plagalen Ton zugerechnet.

Auch diese Tonart erscheint grössten Theils in die Quarte mit Vorzeichnung eines ♭ versetzt.

III. Phrygisch, *tertius tonus* in der Octave *E—e*. Die Principalcadenz ist als Schluss *E* und das zwar in doppelter Form, in der phrygischen und in der plagalen *A E*, letztere wohl die vorherrschende, auch als Zwischencadenz. Als nächst verwandte Cadenz erscheint *A*, weil dieses mit *E* gleiche Quarte hat. Da die Cadenz auf *E* wegen des mangelnden Halbtons nur in den gedachten zwei Formen existirt, die nächstverwandte *A* aber in vier Formen, so hat sich diese eine weit häufigere Anwendung

errungen, selbst als Schlusscadenz kommt sie vor in der zweiten wie in der plagalen Form. Bei der phrygischen Form geht dem *A* ein accidentelles *B* voraus. Entferntere Cadenzen sind die Septime *D*, die Sexte *C*, die kleine Terz *G*, selten *F*. Hin und wieder besonders im zweistimmigen Satze *H* in phrygischer Form. Die alten Tonlehrer Vanneo und P. Aaron schliessen die Cadenz *D* aus. In dem dem Referenten zugehörigen Exemplar des *Dodecachordon* von Glarean hat dieser eigenhändig Correcturen beigefügt und hier an einer Stelle in dem phrygischen Gesang eines unbekannten Meisters »*Threni Magdalenae*« S. 318 im Alt über den Worten: »*in sinu meo*« ein ♭ beigefügt zur Vorbereitung der darauf folgenden *D*-Cadenz. Auch Palestrina und Lasso, z. B. ersterer in der Messe »*Repleatur os meum*« und letzterer in der »*In die tribulationis*« und andere haben die *D*-Cadenz in unbestreitbar phrygischem Tonsatz und zwar mit oder ohne Begleitung eines ♭.

Der Umfang berührt nach oben den Halbton über der Octave und erreicht nach unten einen Ton, auch die grosse Terz unter dem Grundton, bewegt sich also zwischen *C* und *f*. Glarean macht darauf aufmerksam, dass in keinem anderen Fall die Connexion eines authentischen Tons mit seinem Plagalton so schwer zu erkennen sei als die des Phrygischen mit dem Hypophrygischen, weil letzteres, welches seine natürliche Grenze nach der Tiefe in der Tonstufe *H* hat, solche selten erreicht, den Ton *C* in der Tiefe vielmehr nicht überschreitet, womit denn auch der dem Jonischen eigenthümliche Umfang zusammenfällt, so dass solche Sätze schwer von diesem zu unterscheiden sind.

Als merkwürdige Mischung von Tonarten erscheint die fünfstimmige Messe Lasso's »*In die tribulationis*« (bei Proske Select. nov. Missar. II. 1, pag. 371), in welcher jeder Hauptsatz nach einer Cadenz auf *A* in erster oder zweiter Form in den drei letzten Takten dorisch mit der plagalischen *A*-Cadenz schliesst. Die Modulation des Tenors ist phrygisch, der Umfang desselben *C—f* wie im Dorischen und Phrygischen.

IV. Hypophrygisch, *quartus tonus* in der Octave *H—h*. Die Principalcadenz ist hier wie im Collateralton *E* in doppelter Form, der phrygischen und der plagalen, auch die nächstverwandte Cadenz der Quarte *A* erscheint in erster, zweiter und plagaler Form, auch die entfernteren Cadenzen sind dieselben, das *b* kommt hier seltener zum Vorschein als im authentischen Ton.

Der Umfang ist regelmässig *H—h*, selten erreicht er aber, wie Glarean und auch wir schon bemerkt haben, nach unten das *H*, überschreitet aber nach oben die Octave um einen halben Ton, so dass der Gesang dem Jonischen gleicht. Oft bewegt sich auch der Umfang zwischen *D* und *d*.

Diese Tonart kommt im Ganzen selten vor.

V. Lydisch in der Octave *F—f*. Ausser den oben erwähnten Tonsätzen, welche Glarean mitgetheilt hat, haben wir im polyphonen Gesang der früheren wie der späteren classischen Periode keinen gefunden.

Hiernach ist die Principalcadenz *F* in zweiter auch in plagaler Form. Nächstverwandt, selbst vorherrschend *C*, dann entfernter *A* und *G*.

Der Umfang des Tenors überschreitet in den gedachten Sätzen nach oben die Octave um einen Ganzton. Nach unten finden sich da keine Ueberschreitungen.

Hat der Tonsatz mit der Octave *F—f* ein ♭ vorgezeichnet, so ist das

Quintus tonus, damit aber zugleich die in die Quarte versetzte jonische Tonart (siehe unten), welche an die Stelle der nahezu unbrauchbaren lydischen Tonart getreten ist.

VI. Hypolydisch in der Octave *C—c* mit dem Grundton *F*. Was im Ganzen von der authentischen Tonart gesagt ist, gilt auch von der plagalischen. Aus den wenigen von Glarean mitgetheilten Sätzen ergiebt sich als Hauptcadenz *F*, weniger häufig erscheint in solchen als nächstverwandt die *C*-Cadenz, in einem Satze mehrfältig die entferntere in *A*, welcher Satz mit dieser Cadenz in plagaler Form schliesst, dann *D*.

Der Umfang *C—c* wird nach oben um einen Ton überschritten, in dem mitgetheilten Satze von Legendre, der mit einer plagalen Cadenz in *A* schliesst, im Tenor um eine Quarte.

Sextus tonus analog dem authentischen Ton mit Vorzeichnung eines ♭: hypojonisch.

VII. Mixolydisch, *septimus tonus*, in der Octave *G—g*.

Die Principalcadenz ist *G* in erster und zweiter, häufig aber auch in plagaler Form durch *C* im Basse. Die nächstverwandte Cadenz ist wegen der gleichen Quinte mit dem Jonischen *C* und wegen der gleichen Quarte mit dem Dorischen *D*. Entfernterer sind *A*, hin und wieder vereinzelt auch *E* und *F*.

Der Umfang überschreitet nach oben und unten die Octave *G—g* um einen Ton.

VIII. Hypomixolydisch, *octavus tonus*. Die Octave ist *D—d*.

Die Principalcadenz ist *G*, die nächstverwandten und entfernteren Cadenzen wie im Authentischen.

Der Umfang überschreitet die Octave *D—d* oben und unten um einen Ganzton, besteht also zwischen *C* und *c*.

IX. Aeolisch, welche Tonart, wie bereits erwähnt, keine besondere Stelle in der Reihe der acht Kirchentöne gefunden hat, obgleich es mehrfältige Tonsätze giebt, welche weder den Dorischen noch den Phrygischen beigezählt werden können.

Die Principalcadenz ist *A*, die nächstverwandten Cadenzen sind *D* wegen der gleichen Quinte mit dem Dorischen und *E*, da das Phrygische gleiche Quarte hat; ausser dem entfernter *C* und noch mehr *G*.

Der Umfang fügt der Octave *A—a* noch oben einen Ganzton, auch kleine Terz, und nach unten einen Ton, hin und wieder selbst eine grosse Terz bei, so dass derselbe sich zwischen *G* und *c* oder *F* und *a* bewegt.

Häufig erscheint diese Tonart in die Quarte nach *D* mit Vorzeichnung eines ♭ versetzt.

X. Hypoäolisch, in der Octave *E—e*.

Principalcadenz *A*, nächstverwandt wegen der gleichen Quarte *E*, entfernter *C* und *D*.

Umfang. Die Octave *E—e* wird nach oben um einen halben Ton, auch um eine kleine Terz, nach unten zuweilen um einen Ton, auch selbst grosse Terz (siehe das Musterbeispiel bei Zarlino) überschritten.

Im Uebrigen gilt alles bei der authentischen Tonart bemerkte.

XI. Jonisch, in der Octave *C—c*.

Principalcadenz *C*, verwandte *G* wegen der gemeinschaftlichen Quinte, sodann *F*, entfernter *D* und *A*, hin und wieder *E*.

Umfang. Die Octave *C—c* wird nach oben um einen Ton, auch eine grosse Terz überschritten (Zarlino lässt ihn selbst bis *f* aufsteigen), nach unten selten.

Diese Tonart erscheint meist in die Quarte versetzt mit einem ♭, woselbst sie die lydische Tonart vertritt und als *quintus tonus* betrachtet wird.

XII. Hypojonisch, in der Octave *G—g*.

Principalcadenz *C*. meist in plagaler Form durch *F* im Basse. Nächstverwandte *G*, entferntere *F*, *E*, *A* und *D*.

Umfang. Die Octave *G—g* wird nach oben um einen Ton überschritten, nach unten selten.

Wie der authentische Ton, erscheint auch dieser meist mit einem ♭ nach *F* versetzt und tritt hier als *sextus tonus* auf.

Wir wünschen, dass man die Mittheilungen des gegenwärtigen Artikels, sowie der vorhergehenden lediglich als Referat aus den Werken der Theoretiker des 16. Jahrhunderts betrachte, denen wir nur unsere Wahrnehmungen beigefügt haben, wie die von der Theorie gegebenen Vorschriften von den grössten Meistern der classischen Periode zur Anwendung gebracht worden sind, und dass diese Mittheilungen im Stande seien, die Irrthümer, in die sich die heutigen Darstellungen der alten Tonwissenschaft verloren haben, zu berichtigen, hauptsächlich aber dass es gelungen sein möge, den im Eingang gegenwärtigen Artikels bezeichneten Zweck der Anregung des Interesses für die heilige Kunst zu erreichen. Irren wir uns nicht, so hat das Unbefriedigende der neuesten Phase unserer Musikgestaltung, welche ganz treffend als prätentiöse Inhaltslosigkeit bezeichnet worden ist, in dem Gefühl der Unbefriedigtheit den Boden hierzu aufs beste bereitet.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Kirchenmusik.

Geschichte der Kirchenmusik. Zugleich Grundlage zur vorurtheilslosen Beantwortung der Frage: »Was ist echte Kirchenmusik«. Bearbeitet von **Raymund Schlecht,** königl. bayr. geistl. Rath und g. Schullehrerseminar-Inspector. Regensburg, Coppenrath 1871. VIII und 639 S. 8°. 3 Thlr. 10 Sgr.

(Schluss.)

Die Behandlung, welche Schlecht den einzelnen Abschnitten seines Buches angedeihen lässt, ist ebenso planlos, ja nachlässig, wie die Einrichtung des ganzen Werkes. Die wichtigeren Punkte wollen wir hier nicht unberührt lassen. Der historische Theil redet nicht mit Unrecht von drei Hauptperioden, welche als die des »Gregorianischen Gesanges«, der »Harmonik« und der »Instrumentalmusik« bezeichnet werden. Das Schema, welches der Darstellung der ersten Periode zu Grunde liegt, geben wir hier wieder als ein Muster von Confusion, die obendrein dem Verfasser nicht einmal ganz unbewusst war, da das Inhaltsverzeichniss eine wenigstens etwas bessere Ordnung aufweist.

I. Der Gesang der ersten Christen.
II. Der Kunstgesang. Singschulen.
III. Ambrosius.
IV. Papst Gregor der Grosse.
  a. Vortrag des Gregorianischen Gesanges.
  (b.?) a) Gregorius sammelte die vorhandenen Gesange;
    b) er fügte neue hinzu;
    c) diese Sammlung versah er mit Noten;
    d) die so vorbereiteten Gesänge trug Gregor in ein Buch zusammen.
  c. Der h. Gregor stiftete Sängerschulen.
  d. Gregor revidirte auch die Tonarten des Kirchengesanges.
V. Die Gregorianischen Tonarten.
VI. Würdigung des Gregorianischen Chorals.
VII. Zweige des Gregorianischen Chorals.
  a. Von den Sequenzen.
VIII. [Soll heissen: VII. b.] Das deutsche Kirchenlied.
IX. Verfall des Gregorianischen Chorals.

Im Text selbst wird nun nicht allein diese Unordnung noch grenzenloser, sondern es wimmelt dort von grundlosen und willkürlichen Behauptungen und von allen möglichen Dingen, die nicht dahin gehören. Unter I. wird u. a. behauptet, dass der »Abscheu, welchen die Christen gegen alles Heidnische hatten«, die Verwendung griechischer Melodien in der christlichen Kirche nicht habe aufkommen lassen. Das ist völlig unerweislich. Sicher ist nur, dass die Anknüpfung an alles Gute und Schöne im Griechenthum, welche ein Paulus und Johannes schon begierig suchten, lange nachher noch die herrlichen Hymnen eines Clemens von Alexandrien und Synesius gezeitigt hat und selbst die Schöpfungen des Ambrosius und Gregors des Grossen als auf gleicher Grundlage ruhend erscheinen lässt. Unter II. hätte ein Excurs über die allmälige Fixirung bzw. Umbildung der christlichen Liturgie seine geeignete Stelle gehabt. Wir erfahren nichts davon. Ueber Ambrosius heisst es, nachdem das Hauptsächlichste seiner theoretischen und praktischen Leistungen besprochen wurde, S. 11 folgendermaassen:

> So viele Vorzüge der Ambrosianische Gesang gehabt haben mag, so hat doch die Kunst in ihm ihren Höhepunkt noch nicht erreicht. Sie war noch immer gebunden von den Fesseln der griechischen Prosodie, welche deren freie Entfaltung hinderte. Ihrer Vollendung wurde sie erst entgegengeführt durch . . . Gregor den Grossen, . . . den grossen Reformator des Kirchengesanges, der [?] von ihm den Namen Gregorianischer Gesang trägt.

Da Gregor wesentlich Sammler war, so kann von einer Befreiung der Tonkunst aus »den Fesseln der griechischen Prosodie« durch ihn keine Rede sein. Das alles hat sich in früherer, und wie ich glaube, viel früherer Zeit vollzogen. Gregor hat nur, wie den liturgischen, so auch den musikalischen Canon für Officium und Messe aus dem uralten kirchlichen Melodienschatze fixirt. Seine eigenen Schöpfungen werden wohl, wie die des Ambrosius, meist metrische Hymnen gewesen sein, und gerade diese hat er seinem Canon nicht einverleibt; sie sind erst im späteren Mittelalter in das Officium gelangt. Uebrigens scheint Schlecht die rhythmischen Verhältnisse, von denen er hier spricht, nicht recht verstanden zu haben; denn S. 12, wo er die Sache zu erklären versucht, wird fortwährend Prosodie und Metrum, Betonung und Quantität verwechselt. — S. 12—16 wird aus einer Reihe mittelalterlicher Theoretiker bis ins 16. Jahrhundert hinein die Untersuchung angestellt, ob die Choralnoten alle gleich lang vorzutragen seien oder nicht. S. 17—20 muss der Palmsonntags-Tractus *Deus, Deus meus* es sich gefallen lassen, Phrase für Phrase auf die in ihm ausgedrückten »Gefühle« geprüft zu werden, z. B.:

> Die Melodie über *longe* bezeichnet wirklich das »lange« durch ein langes, aber meisterhaft gegliedertes Neuma, das besonders durch die dreimalige Steigerung der zweiten Phrase sehr nachdrücklich den Schmerz über die weite Ferne des göttlichen Trostes ausdrückt (S. 17). Das *Tu autem* drückt der Componist mit einem aus drei Phrasen bestehenden Neuma aus, deren mittlere eine wirksame Steigerung bildet, als Ausdruck des Gegensatzes zwischen der Hülfslosigkeit des Leidenden und der Weisheit Gottes. Er schliesst den Satz mit der Vertrauen athmenden Cadenz 5; (S. 18)

u. s. w. fast 4 Seiten lang. Sollte man nicht meinen, der Palmsonntags-Tractus sei im Stile der »Walküre« oder des »Rheingold« geschrieben? — In den folgenden Abschnitten reden fast nur die Ueberschriften von Gregor dem Grossen; im Text ist meist von Hucbald und Guido von Arezzo die Rede, welchen beiden Männern besondere Abschnitte hätten gewidmet sein müssen. Unter »c) der h. Gregor stiftete Sängerschulen« erfahren wir, dass Gregor in der That nur Eine gestiftet hat; als Ersatz für die übrigen werden wir dann in Einem Athem über die Bemühungen Karls des Grossen, der Concilien, einschliesslich des zu Trient, sowie (im 19. Jahrh.) der Klöster Solesmes und Beuron belehrt. Weiterhin heisst es: »d) Gregor revidirte auch die Tonarten des Kirchengesanges«. In dem betreffenden Abschnitte kommt aber nicht einmal der

Name Gregors wieder vor; er enthält vielmehr die Hexachordlehre Guido's und eine confuse Auseinandersetzung über die Diesis, bei welcher eine sehr schwierige und unklare Stelle aus Guido's »Micrologus« abgedruckt, aber nicht genügend erklärt wird. Um Anderes zu übergehen, müssen wir die S. 48 gemachte Bemerkung als eine falsche bezeichnen, dass die sog. Sequenzen »die Grundlage wurden, »auf der sich das . . . deutsche Kirchenlied erbaute«. Der dem letztern gewidmete Abschnitt spricht sehr ausführlich von den kirchlichen Volksspielen des Mittelalters, und nach Aufzählung einer Reihe von Liedern und Gesangbüchern bis zu Bone's »Cantate« hin folgen zahlreiche kirchliche Verordnungen über die Zulässigkeit des Volksgesangs in der Kirche, sowie Andeutungen, wann und wie das Volk singen solle. Bei dem Uebergang zur polyphonen Musik hätte der Papst Vitalian erwähnt werden sollen. Die Blüthezeit des mehrstimmigen Kirchengesanges gliedert Schlecht folgendermaassen:

1. Die Musik bei den Niederländern (S. 80—85).
2. Die Musik bei den Deutschen (S. 85—89). (Einschaltung: Vom harmonischen Tonartensystem, S. 89—93).
3. Die Musik bei den Venetianern (S. 93—94).
4. Die Musik bei den Italienern (S. 94—103).

Die Auseinandersetzung über das Tonartensystem dieser Periode ist offenbar nach Winterfeld's »Gabrieli« gemacht, entspricht aber wohl kaum dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft. Wenn es aber S. 94 heisst:

> Johannes Gabrieli hatte schon den Grund zu dem vorhin erläuterten Tonartensystem gelegt, das erst durch die deutsche, venetianisch gebildete Schule von Leo Hassler an, im Zusammenwirken mit der Tendenz des evangelischen Kirchengesanges seine vollendete Ausbildung erhielt,

so ist dies eine durchaus ungegründete Behauptung, die in dieser Schroffheit wohl auch von Winterfeld nicht aufgestellt worden ist. Es erklären sich solche schiefe Auffassungen, wenn man berücksichtigt, dass der berühmte P. Zarlino, der grösste Theoretiker des 16. Jahrh. und einer der grössten aller Zeiten, in unserm Buche nicht einmal mit Namen genannt ist. — Nach einem Anhang über Orgel und Orgelspiel S. 103—110 geht der Verfasser zur dritten Periode über, welche er die der Instrumentalmusik nennt. Es folgen zunächst weitläufige Excurse über die damaligen Instrumente (S. 112—116), Instrumentalmusik an sich (112—120), Opernmusik (120—125), Oratorium u. s. w. (125—133), zwischen welchen sich ein seltsamer Panegyrikus auf Richard Wagner (S. 124) sonderbar genug ausnimmt. Die ganze Kirchenmusik der letzten drei Jahrhunderte wird dann auf 12 Seiten (133—144) abgemacht, von denen drei noch dazu mit einer langen Stelle aus dem *Syntagma musicum* des Prätorius angefüllt sind; denn was über den »Verfall der Kirchenmusik« S. 144—148 gesagt ist, verfällt gleich in einen gewissen polemisirenden Ton, der zu der praktischen Frage führt: »Wie ist hier zu helfen?« Ueber all diesem aber vergisst Schlecht, seine Leser auch nur mit den wichtigsten Erzeugnissen der Periode bekannt zu machen. Ueber das Orgelspiel der letzten Jahrhunderte handeln S. 148 und 149. Im Folgenden (S. 150—158) wird von den »Versuchen zur Umkehr« gehandelt, wobei ausser Ett, Lück und dem sehr zweifelhaften Aiblinger hauptsächlich die Regensburger Proske, J. G. Mettenleiter, Schrems und Witt hervorgehoben werden. Unbedingt hätten hier auch Thibaut, Commer, Bellermann, Neidthart, Hauptmann, Grell und selbst Mendelssohn genannt werden dürfen. S. 158—184 folgt eine endlose Reihe kirchlicher Aussprüche und Verordnungen, welche sich in den Schlussabschnitt: »Reform der Kirchenmusik« hinein erstrecken. Von allgemeinerm Interesse ist eine Bulle Alexander's VII., worin es heisst:

> »Zu Unserm grossen Seelenschmerze haben Wir vernommen, dass im gallischen Reiche Einige zu dem Uebermuthe kamen, das römische Missale in die gallische Volkssprache zu übersetzen, und es wagten, diese Uebersetzung durch den Druck zu veröffentlichen.
> Die Neuerung macht Uns schaudern und wir verabscheuen sie, da sie die Zierde der Kirche entstellt, Ungehorsam, Unehrerbietigkeit, Frechheit, Aufruhr und Spaltung hervorruft.« Der Papst »verbietet und verdammt« dann das erwähnte Missale, und untersagt für alle Zukunft »den Druck, die Lesung, das Behalten« desselben »allen Christgläubigen beiderlei Geschlechts« unter Strafe der *Excommunicatio latae sententiae*, und schliesst, wie folgt: »Wir befehlen daher, dass Alle, welche dieses Buch in Händen haben oder ein ähnliches in Besitz bekommen, dasselbe wirklich und thatsächlich den zuständigen Bischöfen oder Inquisitoren überliefern und diese ohne Umstände die Exemplare verbrennen.«

Schlecht meint, dass die Strenge Alexander's »ihre natürliche Erklärung« finde »in der noch neuen Wunde, welche der Abfall Luther's der Kirche geschlagen hatte« (S. 207). Die Bulle datirt aber vom 12. Januar 1661. Ein ähnliches Verbot ist übrigens noch am 6. Januar 1857 von der *Congr. Rit.* unter Bestätigung Pius' IX. erfolgt (s. S. 207). Schlecht ist dennoch für möglichste Betheiligung des Volkes beim liturgischen Gottesdienste, meint aber, es müsse in allem das Latein beibehalten werden:

> Welches Gefühl der Zusammengehörigkeit zwischen Priester und gläubigem Volke, wenn es ihm auf seinen Wunsch *Dominus vobiscum* erwidert: *Et cum spiritu tuo*, und wenn es auf seine Ermunterung zur Erhebung des Herzens: *Sursum corda* ein- und vollstimmig die Versicherung giebt: *Habemus ad Dominum*. Da hört jede Deutschthümelei auf, das kann nicht deutsch geantwortet werden; hier ist der katholische, allgemeine [! romanische?!] Geist. Hier ist realisirt, was in Schiller's Phantasie die Freude bewirken sollte: »Seid umschlungen Millionen, diesen Kuss der ganzen Welt, Brüder, überm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen«.

Bei diesem Erguss einer jedenfalls seltenen Begeisterung wollen wir von unserm Antor Abschied nehmen; nur das sei noch bemerkt, dass auch Stil und Interpunktion oft in störender Weise incorrect sind. Von süddeutschen Provincialismen und andern Unrichtigkeiten seien verzeichnet: »Jemand anderer«, »über den Allelujah«, »allgemachen Fortschritts«, »ferners«, »am Lande« (st. auf dem L.), »unterordnete ihn«, »dem Orte des Gebetes würdig«, »im Vila s. Greg.«, »Synemenon« (st. Synemmenon), »in den alten Codicis«, »χακοφόνος« (statt κακόφωνος), »διεζευγμένοι« (sc. τετράχορδα).

Man wird mir beipflichten, wenn ich die Aufgabe, eine Geschichte der Kirchenmusik zu schreiben, auch nach dem Buche von Schlecht noch als eine ungelöste betrachte.

Adolf Thürlings in Kempten.

W. v. Lenz und seine Brochure:

Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft.*)

Kritische Bemerkungen von **Anton Rée.****)

Es wird bei uns so wenig über Musik und musikalische Stoffe geschrieben, mit Ausnahme der gewöhnlichen Musikkritiken, dass eine jede Erscheinung der Art fast immer eine gewisse Sensation in musikalischen Kreisen erregt. Ich glaube mich desshalb nicht zu irren, wenn ich voraussetze, dass dieses auch der Fall war, als die hiesige »Illustrirte Zeitung« die beiden ersten Abtheilungen obengenannter Brochure: Fr. Liszt — Fr. Chopin, vor Kurzem mittheilte. Der Uebersetzer hat indessen diese Abtheilungen bedeutend gekürzt, sowie er auch

*) Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt. — Chopin. — Tausig. — Henselt. Von W. v. Lenz. gr. 8°. (VIII, 111 S.) Berlin 1872, Behr.

**) Die dänische »Illustrirte Zeitung« enthielt vor Kurzem einen Auszug der genannten Brochure, welcher Herrn Anton Rée, Pianist und Musiklehrer in Kopenhagen, veranlasste, einen Aufsatz über Herrn W. v. Lenz in der »Berlingske Tidende« vom 25. Juli d. J. zu veröffentlichen. Derselbe möge hier in des Herrn Verfassers eigener Uebersetzung Aufnahme finden. *D. Red.*

manche darin vorkommende Ausdrücke und Urtheile, die ihm wohl »zu starker Tabak« waren, gemildert hat. Der Verfasser genannter Brochüre ist nämlich eine sehr excentrische Persönlichkeit, ein Mann, der eben so sehr übertreibt, wenn er lobt, wie wenn er tadelt; suum cuique ist ihm ein unbekanntes Feld, und er scheint überhaupt anzunehmen, dass es Einzelnen gelungen ist die ganze Kunst mit Haut und Haaren zu verzehren, so dass den anderen Sterblichen nur das Nachsehen übrig geblieben ist. Durch die Kürzungen und Aenderungen, die der Uebersetzer vorgenommen hat, ist nun freilich ein gutes Theil der Absurditäten und Geschraubtheiten, die massenhaft in der Brochüre vorkommen, getilgt worden, da derselbe aber die Leser auf die Brochure verweist, halte ich es für passend, einige kritische Bemerkungen in Bezug auf dieselbe erscheinen zu lassen, während ich zugleich die Thätigkeit des Verfassers auf musikalischem Gebiete erwähnen werde.

W. v. Lenz ist nicht — wie der Uebersetzer zu sagen beliebt — »ein in der Musikwelt nicht unbekannter Musiker«, jedenfalls ist er nie als solcher, weder was Productivität noch Reproduction anbelangt, vor die Oeffentlichkeit getreten, sondern er ist Musik-Kritiker und Musik-Schriftsteller, und er hat in letztgenannter Eigenschaft ein Buch über Beethoven herausgegeben, zu dessen Instrumental-Werken er ganz eigenthümliche, oder vielmehr drollige Commentare liefert, die als Schlüssel zu deren rechten Auffassung dienen sollen. Im Gegensatz zum Dr. Ed. Hanslick, der da meint, dass die Musik eine Sprache ist, aber eine Sprache, die sich nicht übersetzen lässt (s. die Schrift: Vom Musikalisch-Schönen), und zum Schreiber dieser Bemerkungen, der gelegentlich geäussert hat, dass die Musik eine Sprache ist, die aber nur einen Artikel hat, den unbestimmten, meint nun Herr v. Lenz, dass man alle mögliche Begebenheiten, Zustände und sogar Gegenstände durch die Instrumental-Musik ausdrücken kann, und dass diese dann auch deutlich verstanden werden können. Dieser Richtung gehören seine Auslegungen und Analysen der Beethoven'schen Instrumental-Compositionen an. Sehr häufig ist seine symbolische Tondeuterei doch etwas hinkend, z. B. wenn er sagt, dass die aufwärtsgehenden Passagen, die zu Anfang des Finale der Cismoll-Sonate (Op. 27) von Beethoven vorkommen, aufwärts stürmen »wie die glühende Lava«, da diese doch gerade abwärts geht. — In der Brochure trifft man nun auch ganz merkwürdige Erläuterungen hauptsächlich in Betreff der Pianoforte-Compositionen von C. M. v. Weber. Der Verfasser sagt z. B. über den Inhalt der bekannten Sonate (Op. 24) Folgendes: »Das Vaterhaus, der Heerd, der Hausaltar, die häusliche Jahreszeit, sind die Motive der Sonate in C, mit dem Impuls der jugendlichen Seele nach dem unbekannten Lande, das hinter dem Weichbilde der bürgerlichen Geburtsstätte und seiner beengenden Grenzen hinausliegt! Dieser Sehnsucht leiht Weber Worte in dem Sonatengedicht in C, eine zweite »Glocke«.

Vom Mädchen reisst sich stolz der Knabe! —

Das steht ganz deutlich in dem verminderten Accorde zu Anfang, durch den das Gedicht von W. sich ins Leben stürzt.«

Nun, das steht wirklich da —, das heisst, in der Brochure von Lenz! Noch drolliger sind die folgenden Tondeutereien beziehentlich der kleinen *Sonates progressives et agréables* von demselben Componisten. Rondo der dritten Sonate: Landsitz ohne Schulden; Elfen und Elfentanz. — Vierte Sonate: Sonntag, Kegelspiel, Sonnenblumen an der Kegelbahn. Was das doch für herrliche Leute sind! Das steht da deutlich im neunten und folgenden Takten. — Rondo: Schwach erleuchteter Garten, aber doch —«.

Hier hält der Ausleger inne. Was schadet das aber? Das Ganze ist ja doch nur sinnloses Gerede. Freilich, wenn man die übertriebenen und theilweise sinnlosen Lobeserhebungen gelesen hat, die der Verfasser, zu Anfang der Brochüre, dem Künstler und hauptsächlich dem Pianisten Liszt spendet, erwartet man auch in der Folge eben nichts Vernünftiges von ihm zu erfahren. Ich werde mich darauf beschränken, von diesen überschwänglichen Herzensergiessungen nur einige hier als Probe zu citiren: »Liszt ist eine latente Geschichte des Tasteninstrumentes, mit der Krönung des Werkes durch ihn selber. Ihm wird das Clavier zum approximativen Ausdruck seiner hohen Geistesbildungen, seiner Anschauungen, seines Glaubens und Seins. Was schiert ihn Clavierspiel! — Steig auf den Thurm und siehe wie die Schlacht sich wendet — das hat man sich bei ihm zu sagen.« — Einen solchen Kopf muss man höher als ein Pianoforte fassen, und es ist nur ein zufälliger, Umstand, das Liszt überhaupt Pianoforte spielt, vielleicht ist dies in höherem Sinne (*majore cultu*) gar nicht der Fall und dabei nur ein Piano sichtbar, wie eben ein Baquet bei Messmer. — Ganz unkritisch vollends ist, zu sagen, Liszt mache dies oder das anders als ein Anderer, er macht gar nichts: glaubt doch nicht, dass Liszt etwas mache — er denkt und was er denkt, nimmt diese Gestalt an. Das ist der Process. Heisst das Clavier spielen? —

»Des Leibes bist du ledig«, und Gott ist der Seele gnädig, denn hier führt Alles nach oben, hinauf, hinan, *excelsior!*«

Während nun der Verfasser mit diesen und ähnlichen Redensarten Liszt bis an die Wolken erhebt, entblödet er sich nicht zu gleicher Zeit andere bedeutende Künstler mit Steinen zu bewerfen, als wäre er auf seinem hohen Richterstuhle über diese Kleingeister erhaben. J. N. Hummel, von dem L. Spohr in seiner Autobiographie mit so grosser Anerkennung spricht, ist ihm nur ein »glatter Tischlermeister« (S. 12), in dessen Fusstapfen Moscheles tritt. Camilla Pleyel, welcher A. Gathy, der sie 1835 in Hamburg gehört hatte, den Beinamen: Die Corinna des Pianofortespiels, ertheilte, diese berühmte Pianistin, Kalkbrenner's Schülerin, »spielt,« sagt der Verfasser, »wie man einen eleganten Schuh trägt, wenn man eine schöne Pariserin ist.« Und nun gar Kalkbrenner! »Dass seine *Effusio musica* nur ein Lumpenstück sei, so viel verstand ich bereits, so jung und glücklich ich auch war,« ruft der bescheidene Verfasser, der auch noch behauptet, dass J. B. Cramer holperig und trocken spielte, und dass F. Ries das Instrument wie ein Holzhacker behandelte.

Diese Beurtheilungen des Herrn v. Lenz, die so sehr von den Urtheilen abweichen, welche die genannten Autoritäten ausgesprochen haben, klingen doppelt komisch, wenn man die geringe Leistungsfähigkeit des Herrn v. Lenz als Pianist in Betracht zieht, und dass diese nur eine geringe sei, obschon derselbe den Unterricht der grössten Virtuosen, Liszt, Moscheles und Chopin, in Anspruch genommen hat, das bekunden sowohl seine eigenen Aussprüche, wie überhaupt die ganze Darstellung. Als er nämlich das erste Mal vor Liszt spielen sollte und er nun recht aus vollem Herzen »Die Aufforderung zum Tanze« von Weber, die er seit mehreren Jahren gekannt und geübt hatte, vorspielte, executirte er davon nur »die Cantilene«, also die beiden Theile, die Jeder, der ein wenig Uebung hat, ausführen kann. — In der Soirée bei der spanischen Gräfin, wo er George Sand und die Viardot-Garcia trifft, sagt ihm Chopin: »Sie müssen etwas spielen, aber Nichts von mir, Ihr Stück von Weber (die »Aufforderung«) spielen Sie«. Und er spielt nun wieder die »Aufforderung«, aber nur — »fragmentarisch«. — Nach der Rückkunft von der Matinée bei den russischen Damen will er Chopin zeigen, wie die Sonate Op. 26 von Beethoven vorgetragen werden muss. Er spielt das variirte Thema, hält aber dann inne und betrachtet Chopin, der alsdann sagt: »Muss denn Alles so declamatorisch vorgetragen werden?« »Es ist kein Salonstück, es ist das Leben eines Menschen,« antwortet er, bleibt aber bei

der Geburt stecken. — Eines Tages spielt er mit Tausig die früher genannten vierhändigen Stücke von Weber, die er so treffend illustrirt hat (Lenz-Phantasie könnte man es nennen); plötzlich hält er inne und sagt zu seinem Partner: »Jetzt müssen Sie oben spielen, weil ich die Scalen so miserabel mache«. (S. 74.) — Er hat eben angefangen, die Asdur-Sonate von Weber vor Liszt zu spielen, als dieser ihn mit den Worten an die Seite schiebt: »Warten Sie, warten Sie! was ist das? Da muss ich selbst hinein!« — Chopin hat ihm wiederholt gesagt, dass er niemals seine *Valse mélancolique* (wahrscheinlich der Walzer in A-moll Op. 34, oder der in As-dur Op. 64) und sein Scherzo in B-moll wird lernen können, und er muss Chopin darin Recht geben. — Bei so grossen Anlagen für Pianofortespiel kann es Niemand Wunder nehmen, dass Herr v. Lenz sich freut »der Gefahr« entgangen zu sein, Kalkbrenner's Schüler zu werden, einem Unglücke, das, wie er selbst sagt, ihm leicht hätte widerfahren können. Musikstunden von so hohem Interesse wie die ihm von Liszt ertheilten, würde er auch wohl nimmer von Kalkbrenner erhalten haben. In einer derselben, wo das Rondo der Sonate in As von Weber einstudirt wird, geht es besonders geistreich her. »Sehr gut, sehr gut,« sagte Liszt, als Lenz den Anfang des Rondos gespielt hatte, »aber noch zu wenig von der kleinen Gräfin B. in Petersburg, der sprechende Fuss fehlt.« Liszt spielt dann den Fuss, sagt Lenz, der, nachdem er das Stück nachstudirt hat, wieder mit dem Rondo vor Liszt erscheint. »Nun! so ist's recht,« meint Liszt, »der Fuss ist da, aber wo ist der Schuh?« Liszt spielt dann den Schuh, sagt Lenz. — Man sollte nun meinen, dass der, der allem Anscheine nach »einen guten Stiefel spielen kann,« auch einen guten Schuh müsste ausführen können; aus Obigem geht aber hervor, dass dieses doch nicht der Fall ist.

(Schluss folgt.)

Musikbericht aus München.

VI.

3. Kammermusiksoiréen.

(Fortsetzung.)

Wie ein warmer wonniger Frühlingsabend zog die zweite Quartettsoirée am 30. März an uns vorüber. Der Museumssaal war gefüllt, wie selten. So hat sich denn wieder einmal die aussergewöhnliche Zugkraft der Namen »Haydn, Mozart, Beethoven« bewährt. Auch die Leistungen unseres Quartettes waren diesmal besonders vorzügliche; es wurde unverkennbar mit der grössten Begeisterung gespielt. Gleich der erste Satz des *Haydn*'schen Ddur-Quartetts aus Op. 64 war von einer Feinheit und plastischen Abrundung, die unübertrefflich genannt werden dürfen. Walter's schöne Cantilene wirkte besonders hier und im Adagio. Das ungemein geschwätzige Finale kam trotz seines rapiden Tempos zu voller Klarheit. Aus *Beethoven's* letzten Quartetten wurde das leicht verständlichste in B-dur Op. 130 gespielt. Vermöge der wohlvorbereiteten, jedes einzelne Motiv in das rechte Licht und in die innere Verbindung mit anderen stellenden Wiedergabe fand man sich auch in den etwas dunkleren Sätzen, wie in dem ersten und dem Andante con moto mit Leichtigkeit zurecht. Die übrigen vier Sätze sind ohnehin leichtfasslich und wurden besonders das Scherzo und die Cavatine ausserordentlich schön gespielt. Den Schluss bildete *W. A. Mozart* mit seinem Cdur-Quintett, bei dessen Ausführung sich Herr Closner verdienstvoll zugesellte. Hatte das Cello in seinem Zwiegespräche mit der ersten Violine im ersten Satze die beste Gelegenheit, sich trefflich geltend zu machen, so war das nicht minder seitens der ersten Viola im Andante der Fall. Die ganze Soirée war in der That ein musikalischer Hochgenuss.

Die dritte und letzte Quartettsoirée am 8. April begann mit *Jos. Haydn's* Quartett in D-dur aus Op. 50; der feinverflochtene erste Satz, das melancholische Adagio, die tändelnde Menuett und das harmonisch quakende Finale, woher das ganze Quartett den Namen Froschquartett trägt — Alles wurde in klarer Plastik mit warmer Hingebung gespielt. Hierauf folgte das Quartett in H-moll Op. 75 von *Franz Lachner*, eine Wahl, welche den trefflichen Künstlern um so mehr Ehre macht, als sie damit zugleich zeigten, dass wenigstens sie eingedenk sind dessen, was das musikalische München seinem *Lachner* zu verdanken hatte, und — wenn auch nur leider mehr bruchstückweise — noch zu verdanken hat. Das Hmoll-Quartett trägt nach jeder Richtung die Vorzüge der Classiker, wobei ihm eine Anknüpfung an Fr. Schubert'schen Geist, dem es würdig zur Seite steht, trefflich zu statten kommt. Ist der erste Satz vorzüglich reich an thematischen und harmonischen Wendungen, so nimmt der zweite durch liebenswürdige Melodik gefangen; Scherzo und Finale glänzen sowohl rhythmisch als durch prägnante, charakteristische Motive. Das gediegene Werk verlangt von den Spielern weniger technische Fertigkeit, als ausserordentliche Reinheit und Genauigkeit, welche ihm in hohem Grade zu Theil wurden; namentlich waren es im Adagio nächst der Primgeige Viola und Violoncello, welche mit besonderer Auszeichnung hervortraten. Einen wuchtigen Schluss bildete *Beethoven's* grosses Cismoll-Quartett Op. 131, Spielern und Hörern weit schwieriger als das kürzlich aufgeführte in B-dur. Gleichwohl: legt man sich dieses in gewisser Weise geheimnissvolle Werk zurecht, und hört man es so tüchtig einstudirt und mit einem so wohldurchdachten Zusammenfassen seiner Einzelheiten vorgetragen, so wird man jedenfalls nicht mehr weit vom vollen Verständniss entfernt sein.

So schlossen in letzter Saison die Quartettsoiréen schon vor Ostern. Nachdem vielseitig der Wunsch nach einer Vermehrung derselben laut wurde, hoffen wir zuversichtlich, dass deren Zahl künftig von jährlich sechs auf mindestens acht erhöht werde. Mögen die geschätzten Künstler den classischen Grundlagen der Kammermusik treu bleiben! Dann wird ihnen weder die verdiente Anerkennung, noch der immerhin zu berücksichtigende materielle Gewinn fehlen.

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Die Berliner General-Intendantur hat der in Wien lebenden Nichte Beethoven's, welche um eine Unterstützung ersuchte, eine einpercentige Tantième von den »Fidelio«-Aufführungen bewilligt.

* **Dresden.** Die »Neue freie Presse« vom 9. Aug. bringt einen längeren Artikel »Vom Dresdener Theater«, dem wir Einiges entnehmen. Die dortigen Theater-Verhältnisse haben seit dem Theaterbrande das allgemeine Interesse nicht sonderlich in Anspruch genommen. Die ohnehin geringen Sympathien, deren sich Graf Platen, der Hoftheater-Intendant, erfreut, waren durch jenes unglückliche Ereigniss ganz verscherzt worden. Man hatte ihn für einen Mann gehalten, der den ästhetischen Bedürfnissen des gebildeten Publikums zwar nicht Rechnung trug, der aber durch strenge Zucht doch mit manchem Missbrauche aufräumen würde. Die Geschichte mit den Gasschläuchen, die in der Geschichte des Brandes eine trübe Rolle spielen, zerstörte auch diese Auffassung. Graf Platen blieb nach den Processverhandlungen in Amt und Würden, ja die sehr rücksichtslos persönlichen Angriffe der Oppositions-Presse hatten seine Stellung auch noch neubefestigt. — Es ist keine grosse Aufgabe, in einer von Fremden überflutheten, ungewöhnlich stark anwachsenden Stadt ohne irgend welche Concurrenz ein längst beliebtes Theater in Flor zu erhalten. Dazu kommt die liberale Weise, in welcher König Johann die pecuniären Seiten derselben dem Intendanten leicht macht. — »In Flor erhalten ist das hiesige Hoftheater aber leider keineswegs. Während es unter Herrn v. Lüttichau als würdige Kunststätte blühte und auch unter der kurzen Verwaltung des Herrn v. Könneritz noch den Mittelpunkt wenigstens der hiesigen ästhetischen Interessen bildete, hat es im Laufe der Zeit auf diese schöne und wün-

sehenswerthe Stellung mehr und mehr verzichten zu können geglaubt, und sein früherer bildender, veredelnder, erziehender Einfluss auf die Bevölkerung ist fast völlig hinter den Vergnügungs- und Unterhaltungszweck zurückgetreten. Aus leidiger Gewohnheit werden die endlos sich drängenden Debüts und, was sonst an Leistungen des Hoftheaters sich als besprechbar erweist, in den Feuilletons der Dresdener Zeitungen noch immer mit alter Wichtigkeit und Gewissenhaftigkeit durchgenommen. Aber die lebendige Theilnahme des gebildeten Dresdener Publikums ist dahin. Ueber diese unerquicklichen Verhältnisse ist bereits so viel geschrieben worden, dass es eine müssige Aufgabe sein würde, noch weiter ins Einzelne zu gehen. Die Sachen stehen aber gegenwärtig an einem Wendepunkte, und desshalb dieser kurze Rückblick. Zu Beginn des folgenden Monats wird nämlich zu dem alten Hoftheater in der Altstadt sich noch ein neues, und zwar in der Neustadt gesellen. Dasselbe heisst dem Kronprinzen zu Ehren »Albert-Theater« und ist von Neustädter Geld erbaut worden. Es wird Alles in Allem auf etwa 200,000 Thaler zu stehen kommen, wovon ein grosser Theil als Geschenk gespendet worden ist. Da das ganze Vorhaben lange vor dem Aufschwung der deutschen Verhältnisse geplant worden war und einige Mühe und Sorge gemacht hatte, zumal seine Vorarbeiten noch in die Zeit zurückreichen, wo Theater-Concessionen hier im Interesse des Hoftheaters zumeist verweigert zu werden pflegten, so schätzten die Unternehmer sich glücklich, gegen Uebernahme bestimmter Unterhaltungskosten und gegen Darbietung des fertig herzustellenden und mit einer Unzahl Decorationen auszustattenden Gebäudes einerseits von dem königlichen Hausministerium eine Verzinsung des verausgabten Capitals, andererseits die Truppe und Kapelle des königlichen Hoftheaters bewilligt zu erhalten, freilich, wie sich von selbst versteht, mit der Verwaltung des Grafen v. Platen. Das Neustädter Theater, das ja auch auf eine viel weniger wohlhabende Bevölkerung angewiesen scheint, wird einigermaassen billigere Entrées haben, als das Hoftheater.«

∗ **Erlangen.** Auch in diesem Sommersemester entwickelte unser akademische Gesangverein eine grosse Rührigkeit. Nicht weniger als drei grössere Productionen kamen in den letzten 5 Wochen zu Stande, die von dem Publikum mit reger Theilnahme besucht wurden. In der ersten dieser Productionen wurde der 95. Psalm von *Mendelssohn*, Chöre aus dem Requiem von *Mozart*, Halleluja aus »Saul« von *Händel* und das bekannte herrliche »Dixit Maria« von *Hassler* zu Gehör gebracht. Die zweite führte vor: den zweiten Act aus »Orpheus« von *Gluck*, Arien und Chöre aus Iphigenie von *Gluck*, einen Chor aus »Titus« von *Mozart*, ein russisches Volkslied unter dem Titel: »Russischer Vespergesang«, das schöne Lied von *Franz:* »Der schönen Frauen« und »Liebesleben«, ein Cyklus von sieben Liedern von *J. Rheinberger*, welch letztere von Fräul. Schmidtlein, Mitglied der kgl. Vocalkapelle in München, mit schöner Stimme, tüchtiger Schule und innigem Verständniss gesungen wurden. Das Programm der dritten Production, die in der Universitätskirche abgehalten wurde, enthielt für Chor ein »Sanctus« von *Orlando di Lasso*, den fünfstimmigen Choral: »Aus tiefer Noth« von *Eccard* und den Choral: »Der Herr ist mein getreuer Hirt von *S. Bach;* für Sologesang die bekannte Arie: »Wenn ich durch Klagen« etc. von *Stradella*, ein Recordare von *Hasse* und ein Ave Maria von *Rheinberger*. — Auch diesen Gesängen wurde Frl. Schmidtlein mit ihrer herrlichen Altstimme sehr gerecht. Zwischen diesen Nummern spielte Professor Herzog, der Leiter des Vereins, auf der schönen Walker'schen Orgel eine Fuge von *Eberlin*, eine ursprünglich für Clavier bestimmte, aber auf der Orgel äusserst wirksame Fuge von *S. Bach* in A-moll, sowie einige Uebertragungen *Händel*'scher und *Mozart*'scher Gesangcompositionen für die Orgel. — Möge der Verein auch fernerhin von Seite der Studirenden und der Stadtangehörigen sich einer recht lebhaften Betheiligung erfreuen und möge der Sinn für gute Musik in hiesiger Stadt ein immer allgemeinerer werden! *R.*

∗ **London.** Nachdem die Musiksaison in London ihr Ende erreicht hat, beginnt nun in den englischen Provinzen die Saison der Musikfeste. Birmingham, Hereford, Bristol und Glasgow haben bereits ihre Programme veröffentlicht; auch spricht man von einem Liverpooler Musikfest, das, wie es heisst, das Signal für andere Feste im Norden Englands sein werde. Das Birmingham Musikfest ist für Ende dieses Monats anberaumt. Das Programm umfasst *Mendelssohn's* »Elias«, *Händel's* »Messias« und ein neues Oratorium von *Arthur Sullivan*, betitelt: »Das Licht der Welt«. Auch sind mehrere nachgelassene Werke *Rossini's* versprochen, darunter ein Chor, den Kenner als eine Prachtleistung preisen. Das Hereforder Musikfest wird ein doppeltes Interesse einflössen, da es das 150jährige Fest der drei vereinigten Chöre von Gloucester, Worcester und Hereford sein wird. Auf dem Bristoler Fest wird Mr. *Macfarren's* neue Cantate »Johannes der Täufer« zur Aufführung kommen, und in Glasgow wird die Hauptnovität eine geistliche Cantate von *Henry Smard*, betitelt: »Jacob«, bilden. Ausserdem umfasst das reichhaltige Programm Sir *Michael Costa's* Oratorium »Eli«. Das Charakteristische der heurigen Musikfeste ist die grosse Anzahl von Werken englischer oder ausländischer in England naturalisirter Componisten in den Programmen.

∗ **London.** Dem »Athenäum« entnehmen wir die nachstehenden musikalischen Notizen: Mad. Nilsson, Mlle. Torriani, Mlle. Maresi, Signori Campanini, del Puente, Buonfratelli, die Herren Capoul und Maurel mit Signor Muzio, dem Dirigenten, und Herrn Moriz Strakosch, dem Director, werden sich am 28. d. von Liverpool auf ihre transatlantische Kunstreise begeben, um am 29. September zuerst in der Academy of Music in Newyork aufzutreten. Die Truppe des Herrn Maretzek, einschliesslich der Damen Pauline Lucca und Ilma de Murska und des Signor Tamberlik, wird einige Wochen im September und October in Newyork gastiren und dann eine Tour nach Mexico und Havanna antreten. Madame Adelina Patti wird sich im October nach Russland begeben, um ihren Engagements-Verpflichtungen in St. Petersburg und Moskau nachzukommen.

∗ **Mailand.** Die Quartett-Gesellschaft hat von den 14 eingelaufenen Preisarbeiten für 1872, eine Symphonie in vier Sätzen, keine des ersten Preises für würdig erachtet. Den zweiten Preis erhielt Herr Benedetto Maglione in Neapel und eine ehrenvolle Erwähnung Herr Gaetano Coronaro in Vicenza, welchem 150 Frcs. ausnahmsweise zuerkannt wurden.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Bibliographie.

Carotti (Avv. A.) Biografia di Carlo Coccia, maestro di Cappella della cattedrale di Novara. In-8⁰. pag. 32 con ritratto. Torino 1873, tipografia Borgarelli. L. 1,00.

Clément, F. Beroemde toonkunstenaars. 8e afl. Haarl., A. C. Kruseman. (252—256, met 2 portr.) gr. 8⁰. 0,50.

Eventail (l'), journal des théâtres. Numéro spécimen. In-f.⁰ à 3 col., 4 p. Lyon, imp. Ve. Chanoine. Un numéro 25 c.

Gautier. — Un musicien en vacances. Etudes et souvenirs; par Eugène Gautier. In-8⁰, 307 p. Boulogne (Seine), imp. J. Boyer & Ce.; Paris, A. Leduc. 3 fr. 50 c. (16. juillet.)

Gettke. — Almanach der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger von Ernst Gettke. 1. Jahrg. 1873. Leipzig, Luckhardt. gr. 8⁰. 294 S. 1½ Thlr., geb. 1⅔ Thlr.

Kewitsch. — Kurzgefasste Choral-Gesanglehre für angehende Chorsänger, Organisten und Schullehrer von Thdr. Kewitsch, Lehrer. Trier, Lintz. 8⁰. 95 S. ½ Thlr.

Oordt, Mr. A. M. van. Een kort woord over Bach. Allen Bachvereenigingen en vrienden van goede muziek met hoogachting opgedragen. Leiden, A. W. Sijthoff. (20) gr. 8⁰. 0, 40.

Rossum (J. van). De vlugge pianist enz. 1—5e brief. (Les 1—30) Bodegr. J. v. Rossum. Dz. per brief 0, 30.

Schubiger. — Die Pflege des Kirchengesanges und der Kirchenmusik in der deutschen katholischen Schweiz. Eine musikalisch-historische Skizze von P. Anselm Schubiger. Einsiedeln, Benziger in Com. hoch 4⁰. 60 S. ⅔ Thlr.

Szulc, M. A. Fryderyk Chopin i utworyjego muzyczne. Przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty. Poznań, 1873. 8⁰. 296 pp. 2 Rthlr. 15 Ngr.
(Szulc, M. A. Friedrich Chopin und seine musikalischen Schöpfungen. Ein biographischer Beitrag.)

Taylor. — Sound and Music: a nonmathematical treatise on the physical constitution of musical sounds and harmony, including the principal discoveries of Professor Helmholtz. By Ledley Taylor, M. A., late fellow of Trinity College. Cambridge, Macmillan & Cos. London.

Troutbeck & Dale. — The Music Primer for schools. By the Rev. J. Troutbeck, Music Master in Westminster School and the Rev. R. F. Dale, M. A. B. Mus. Printed at the Clarendon Press Oxford; and published by Macmillan & Co. London 8vo. 2s. 6d.

Ungewitter. — Die Entwickelung des Gesangunterrichtes in den Gymnasien seit der Reformationszeit von Otto Ungewitter, Gymn.-Lehrer. Königsberg. (Berlin, Calvary & Co.) gr. 4⁰. 32 S. baar n. 12 Sgr.

Das in Nr. 11 Sp. 174 aufgeführte Buch von H. R. Haweis: »Music and Morals« (London, Strahan & Co. 8⁰. XIII, 566 p. 12 sh. = 4 Thlr. 12 Sgr., bei Asher & Co. in Berlin zu finden) hat folgenden Inhalt: 1. Buch: Philosophical. Music, emotion and morals p. 1—128. 2. Buch: Biographical. From Ambrose to Handel p. 129. Handel p. 142. Gluck p. 229. Haydn p. 247. Schubert p. 270. Chopin p. 296. The letters of Mozart p. 315. The letters of Beethoven p. 326. Mendelssohn p. 339. 3. Buch: Instrumental. Violins p. 375. Pianofortes p. 404. Bells p. 448. 4. Buch: Critical. Music in England p. 491.

ANZEIGER.

[172] Soeben erschienen in meinem Verlage:

ABENDBILDER.

Vier

Clavier-Stücke

componirt

von

Gustav Merkel.

Op. 74.

Nr. 1. In der Dämmerstunde. $7\frac{1}{2}$ Ngr.
Nr. 2. Mährchen. $7\frac{1}{2}$ Ngr. Nr. 3. Ständchen. 5 Ngr.
Nr. 4. Abendlied. 5 Ngr.

Complet Pr. 20 Ngr.

TRAUMBILD

IDYLLE

für

Pianoforte

componirt

von

GUSTAV MERKEL.

Op. 75.

Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

[173] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Achttaktige Vocalisen

für den ersten Gesangunterricht

in Schule und Haus

nebst einer Anleitung zum Studium derselben

von

Ferd. Sieber.

(Sechste Folge der Vocalisen.)

Heft 1. 36 Vocalisen für Sopran. Op. 92. 1 Thlr.
Anleitung 20 Ngr. netto.
Heft 2. 36 Vocalisen für Mezzo-Sopran. Op. 93. 1 Thlr.
Anleitung 20 Ngr. netto.
Heft 3. 36 Vocalisen für Alt. Op. 94. 1 Thlr.
Anleitung 20 Ngr. netto.
Heft 4. 36 Vocalisen für Tenor. Op. 95. 1 Thlr.
Anleitung 20 Ngr. netto.
Heft 5. 36 Vocalisen für Bariton. Op. 96. 1 Thlr.
Anleitung 20 Ngr. netto.
Heft 6. 36 Vocalisen für Bass. Op. 97. 1 Thlr.
Anleitung 20 Ngr. netto.

Stimmen à 4 Ngr. netto.

[174] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke von Theodor Kirchner.

Op. 2. **Zehn Clavierstücke.** Heft 1. $27\frac{1}{2}$ Ngr. Heft 2. 25 Ngr.
Op. 7. **Albumblätter.** Neun kleine Clavierstücke. Neue Ausgabe. 25 Ngr.
Op. 8. **Scherzo** für das Pianoforte. 15 Ngr.
Op. 9. **Präludien** für Clavier. 2 Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr.
Op. 10. **Zwei Könige.** Ballade von E. Geibel, für Bariton und Pianoforte. 15 Ngr.
Op. 13. **Lieder ohne Worte** für Clavier. (Dem Andenken Mendelssohn's gewidmet.) 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 14. **Fantasiestücke** für Pianoforte.
Heft 1. Marsch. Albumblatt. Capriccioso. 1 Thlr.
Heft 2. Nocturne. Praludium. Novellette. 1 Thlr.
Heft 3. Studie. Scherzo. Polonaise. 1 Thlr.

[175] **Richard Wagner's**

Meistersinger von Nürnberg.

Eine kritische Studie

mit vielen Notenbeispielen

von

Otto Reinsdorf,

Redacteur der »Tonhalle« in Leipzig.

Pr. 15 Sgr.

Verlag von A. H. Payne in Leipzig.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, auch direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, wogegen sofort Franco-Zusendung unter Kreuzband erfolgt. [365

[176] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Händel-Album.

Ausgewählte Stücke

aus

G. F. Händel's Oratorien

für die

Orgel

bearbeitet

und zum Gebrauche an Conservatorien, Lehrerseminaren etc. mit Pedalapplicatur versehen von

A. W. Gottschalg

und

Rob. Schaab.

Heft 1. **Judas Maccabäus.** Pr. 1 Thlr. Heft 2. **Trauerhymne. Athalia.** Pr. 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Berlin, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 27. August 1873. **Nr. 35.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Anzeigen und Beurtheilungen (Schriften über Musik [Otto Kade: Der neu aufgefundene Luther-Codex vom Jahre 1530. — Eduard Schelle: Die päbstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Capelle.]). — W. v. Lenz und seine Brochure: Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft (Schluss). — Bibliographische Beiträge (Fridericus Lindner: Gemma musicalis. Liber I. II. III. Noribergae 1588—90). — Musikbericht aus München. VI. (Schluss). — Bonn (Gedächtnissfeier für Robert Schumann). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Zeitungsschau. — Anzeiger.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Schriften über Musik.*)

Otto Kade: Der neu aufgefundene **Luther-Codex** vom Jahre 1530. Denkschrift für evangelische Christen, dargebracht im Jahre der Wiederherstellung des Deutschen Reiches 1871. XVI, 183 S. mit 7 Bl. Facsimiles. Dresden, Klemm 1871. Querquart.

Eduard Schelle: Die päbstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Capelle. Ein musik-historisches Bild. XVIII, 274 S. (nebst 2 Notentafeln). Wien, Gotthard 1872. gr. 8⁰. mit 2 Steintafeln in 4⁰. n. 2 Thlr.

Die erste Ausgabe eines bisher ungedruckten Denkmals, von der Hand des schon aus früheren Arbeiten (G. g. A. 1862, 1568) bekannten Editors, durch ihn selbst benannt Luther-Codex, bringt einen nicht unwillkommenen Beitrag zur Kunde der evangelischen Liturgie des Reformations-Zeitalters. Es ist nicht ein geschlossener Kirchenjahrgang, dergleichen sonst in gleichzeitigen Missalen, Agenden, Cantionalen u. s. w. bei Lutherischen und Römischen gewöhnlich: vielmehr möchte man es ein Stammbuch nennen, das der Sangmeister Joh. Walther dem Freunde verehrt (S. 5 vgl. Facsim. Fol. 1), daher nicht in einheitlichem Plan entworfen, wenn auch Andeutungen von liturgisch lehrhafter Tendenz hindurch scheinen (S. 15, 21).

Ueber den Fund selbst, dessen Echtheit und Werth, berichtet die Einführung S. I—XVI Folgendes. Es ist vom Verleger Klemm in Dresden ein Quartband Noten-Manuscript erworben, welcher in der bis zum 17. Jahrhundert üblichen Weise Eine Stimme, nicht mehrere (in Partiturschrift) enthält. Diese Eine Stimme ist glücklicherweise die Hauptstimme, der Tenor des Cantus firmus; dass ein solcher zuweilen auch als Altstimme geschrieben und benannt ward (S. 13, 16), ist richtig, doch hier der Erläuterung nicht förderlich, da die Worte des Biographen Ratzeberger S. 14, 7 Luther habe in »cantu figurali den Alt mitgesungen«, nicht ausdrücklich auf das vorliegende Stimmheft anwendbar sind, während es übrigens unzweifelhaft nur cantus firmi enthält. — Dass das Buch Luther's Eigenthum gewesen, bezeugt seine wohlbekannte Handschrift auf dem hier facsimilirten Titelblatt: »Hat myr verehret mein guter Freund | Herr Johann Walther | Componist Musice | zu Torgau | 1530 | dem Gott genade || Martinus Luther ||«. Die Echtheit der Handschrift Luther's wird kein Kenner bezweifeln; das Zeugniss Wackernagel's für dieselbe S. 11 überwiegt wenigstens die hypothetische Gegenmeinung einer nicht genannten Autorität: sie könne doch wohl »aus echten Niederschriften Luther's zusammen gesetzt sein« — (S. 10 unten) — welchem seltsamen Argwohn die einheitliche Schrift sichtbar widerspricht. Die übrigen Beweise der Echtheit entnimmt der Herausgeber von der äusseren Ausstattung, dem gepressten Holzlederband mit Luther's und Melanchthon's Bildern nebst üblichen epigrammatischen Hexametern, ferner von der unversehrten Verbindung des Bandes mit der inwendigen Schrift, endlich auch dem Umstande, dass sogleich auf der Rückseite von Luther's Titel-Inschrift der alphabetische Index beginne u. s. w.

Ueber die Abkunft und historische Ueberlieferung des Buches von 1530 bis zum vorletzten Eigenthümer fehlt es an jeder Nachricht ausser der lückenhaften S. 9. Dennoch führt eine Reihe combinirter Inductionen — die wir nur möchten etwas concentrirter auf Einen Fleck versammelt sehen — ziemlich überzeugend dahin, die Echtheit anzuerkennen mit gleicher Freimüthigkeit, wie der sonst auch zweifelmüthige Alex. v. Humboldt thut (im Kosmos kl. Ausg. 1, 140) mit den Worten »Vornehmthuende Zweifelsucht, welche Thatsachen ohne Ergründung verwirft, ist verderblicher als [manche] unattestirte Einzelberichte«. — Die 6 folia facsimilirter Notenschrift sind ebenfalls Luther's Zeit durchaus ähnlich. Andere Bedenken, die aus den verschiedenen Handschriften innerhalb des Codex u. s. w. zu entnehmen wären, sucht der Herausgeber zu entkräften; ohne Ansicht des Codex selbst würden wir uns nicht vermessen, hierüber ein Urtheil auszusprechen.

Wichtiger erscheint unseren Augen der innere Zusammenhang der musikalisch liturgischen Stücke aus Luther's Zeit, gegeben in den alten und ältesten Melodien, auch kürzeren Melismen von grosser Schönheit, deren einige selten oder nirgend so zusammen vorkommen, wie in diesem Codex und in der ihm ergänzend zur Seite gestellten Bassstimme vom Jahre 1551, welche meist Walther'sche Tonsätze enthält (S. 35) — z. B. 87, 111, 112. Dazu die C. firmi S. 112, 144, 145 und endlich das wenig bekannte*) Non moriar sed vivam S. 143, dessen C. firmus von Luther selbst erfunden ist, gleichwie die Tonweise zur festen Burg und zum Vaterunser. Die

*) Aus »Göttingische gelehrte Anzeigen« Stück 30. 1873.

*) Kade sagt S. 13: die bekannte Antiphone Non moriar. In den uns bisher zugänglichen liturgischen Büchern findet sie sich nirgend; lieb wäre uns die Quelle, oder irgend eine spätere Bearbeitung ausser Walther's kennen zu lernen.

letztgenannte Melodie, obgleich wohlklingend und volksthümlich nach Art jener Forster'schen (Georg Forster: Auszug guter . . . Liedlein 1539), ist dennoch nicht volkskundig geworden, nachdem Luther selbst sie im Autograph durchstrichen, vgl. das facsimilirte Autograph in Winterfeld's Festschrift: Luther's geistliche Lieder 1840. — Auch die Weise zu: Jesaja dem Propheten, hier bei Kade Nr. 19, könnte nach Walther's eigenem Bericht Wintf. EKG. 1, 151 wohl Luthern als Erfinder angehören, doch ist das weniger beweisbar als bei den vorigen drei Liedern.

Bei dem mancherlei Fraglichen, was der Autor selbst S. 12 eingesteht bezüglich Feststellung der Echtheit, wäre wie gesagt eine mehr ruhige Beweisführung am Orte gewesen, während die allzu freie Reihenfolge von kritischen, polemischen, didaktischen u. a. Excursen dem raschen Verständniss Eintrag thut; vollends überflüssig ist die Raumvergeudung in der »Einführung« S. III sq., wo mit rhetorischen Jubelliedern vom Neuen Reich und von der unfehlbaren Jesuitenvertilgung geredet wird, welche den vorliegenden Codex rein gar nichts angehen, es sei denn, dass unzweifelhafter Patriotismus für die Echtheit zweifelhafter Dinge Gewähr leistete, wie man einst 1848 in gesinnungstüchtiger Versammlung hören musste. — Indem wir das Gute was Kade's Buch enthält dankbar aufnehmen, auch der Echtheit des Freudenfundes gläubig beistimmen, dürfen wir doch nicht blind sein gegen die Trübnisse des glänzend ausgestatteten Bildes, die wir zu weiterer Erwägung pflichtgemäss aufweisen.

Im polemischen Gebiet finden wir unangenehm, ja undankbar, Winterfeld — den übrigens »hochachtbar genial« (XI) genannten, einer bedenklichen Antipathie gegen Hassler zu bezichtigen, da vielmehr Winterfeld's EKG. 1, 373—377 den wackeren Hassler nach Gebühr lobt. Mag Winterfeld auch den weicheren Eccard rafaelischer Schönheit halber, vielleicht auch zu Gunsten der sogenannten »preussischen Schule«, etwas parteiisch hervorheben: sein Gesammturtheil ist besonnen und sachgemäss, und sein Verdienst um die evangelische Musik bleibt ungekränkt, selbst wenn es ihm zuweilen an kritischer Gründlichkeit gebricht. War Er doch der Erste, der diesen Zweig unserer Kunst im Ganzen und Grossen bearbeitete; haben doch manche Spätere, die auf ihn fast mitleidig zurückblickten, dennoch viele seiner Musik-Beilagen buchstäblich unverändert in ihre Editionen aufgenommen! — Und was Hassler anlangt, so erkennen auch wir den edlen Sänger voll heroischer Männlichkeit und leuchtender Schönheit für das höchste Bild unserer triumphirenden Kirche, womit wir eine frühere Ansicht (G. g. A. 1862, 1584), die auf unvollkommener Kenntniss seines Gesammtwirkens beruhete, im Sinne Kade's berichtigen; denn wahrlich darf Hassler, wenn es einmal auf Vergleichung unvergleichlicher Dinge ankommt, eher als alle übrigen auf diesem Gebiet der centrale Künstler genannt werden.

Was es aber mit der leidenschaftlichen Anpreisung des *Cantus gregorianus* (S. 23, 25) für dieses Buch auf sich habe, ist nicht leicht abzusehen. Wollte man den gesammten cantus choralis (planus) der alten Kirche wiederbeleben, so würde das den Römischen ebenso schwer fallen wie uns. Erinnere man sich doch der Klagen über dessen Verfall, welche nicht blos neuere Katholiken wie Ortlieb, Wollersheim u. s. w. erheben, sondern schon Abt Gerbert (†777) und Andere, bereits während und vor dem 30jährigen Kriege: es sei die alte Keuschheit aus der Schule gewichen, die Tradition durchlöchert, die Einheit des Ritualgesanges zerrissen, da Rom und Köln schon seit Jahrhunderten verschiedene Sangweise übten — die echt gregorische sei kaum herstellbar, seitdem das *Antiphonarium Gregorii* verbrannt, und nur eine echtgeheissene Copie in St. Gallen anstatt des verlorenen Originals als gültiger Canon anerkannt worden. — Wäre nun so eine Aufnahme des gesammten Cantus greg. für uns noch mehr als für die Römer unglaublich: so will unser Verfasser vielleicht nicht dieses, sondern die immer noch gültige, wenn nicht einstimmig, doch ihres Ortes heilig gehaltene Vortragsweise der Psalmodien Responsen und anderer liturgischen Cantillationen unserer Kirche empfehlen? Hier dürften wir eher beistimmen, da sowohl in Luther's Zeit als bei späteren Erneuerungen der altkirchliche Altargesang nach der unverfälschten Tradition für ein theures Gut aller positiven Kirchen erkannt ist. Diese unverfälschte Tradition ist, von beiden Kirchen anerkannt, nirgend mehr und sicherer als in des Lutheraners Lossius Psalmodia, Cantica sacra Veteris Ecclesiae (1553) aufbewahrt, mit dessen Hülfe eingeständig auch das vom Tridentinum befohlene »Directorium Chori« durch den Römer Guidetti 1589 angefertigt worden.

Die Frage selbst, ob C. greg. quoad materiam gemeint sei oder quoad disciplinam, wäre leichter zu entscheiden, wenn die St. Galler Manuscript-Copie 790 nicht in einer bis heute unenträthselten Neumenschrift geschrieben wäre — was selbst die gelehrten Katholiken Lambillote und Schubiger beklagen; und wenn die heutige katholische Praxis sowohl einstimmiger als vollständiger und überall erbaulicher gestaltet wäre. — Bevor dies alles nicht zum Austrag gebracht, ist eine unbedingte Begeisterung für den C. gregorianus nur eine Umschreibung, eine constructio κατὰ σύνεσιν für: Herstellung der altlutherischen Liturgie. Diese wünschen auch wir von Herzen, sehen aber in den bisherigen Versuchen meist nur unsichere Anfänge, die, um zu gedeihen, sich mühsam zwischen den mächtigen Gegenströmungen von oben und unten hindurchwinden müssen.

Denn wahrscheinlich war des Verfassers Meinung weder die Herstellung des gesammten Corpus Antiphonarii, noch die unbedingte Nachahmung einer wenn auch ehrwürdigen, doch nicht aller Zeiten und Orte gleich annehmbaren Darstellungsweise, sondern vielmehr die künstlerische Anempfehlung, das Beste, was die Mutterkirche Unvergängliches geschaffen, selbst bei ungenügender Tradition doch im Gemüthe zu hegen und soweit möglich im Einzelnen festzuhalten; dahin scheint zu zielen, was S. 29, 39 gesagt wird, von dem altlutherischen Gebrauch der gregor. Cantus firmi und dessen Abnahme schon vor Luther's Todesjahr. Und hier müssen wir unsere vollkommene Beistimmung erklären. Sind auch die mannigfach charakteristischen Introiten (S. 39) auf ein geringes Maass eingeschmolzen — auch römische Priester beklagen, dass nicht alles so vorgetragen wird, was und wie es in den Missalen Gradualen Antiphonarien u. s. w. geboten ist — so sind von jenen ältesten Melodien-Stämmen uns doch geblieben bis auf diesen Tag vornämlich fünf, die uns mit der Mutterkirche leib- und seeleneigen sind:

Christ ist erstanden || Magnificat (octo tonorum, zum Theil noch liedweis nachklingend wie in: Wie schön leucht uns —) || Credo in unum Deum || — Verleih uns Frieden || Tonus Peregrinus: Da Israel aus Aegypten zog — zuweilen unter die Magnificat begriffen als Tonus IX, modus aeolius. ||

Wegen der S. 160 projectirten Deutschen Kunstschule des 16. Jahrhunderts würden wir, falls sie nicht aus Rache gegen Winterfeld's preussisch erfundene projectirt sein sollte, schon darum Vorsicht empfehlen, weil dergleichen Schulen, wie die Franzosen und Italiener rite und sponte sua von Alters her besessen, den unerbittlich particularistischen Deutschen von jeher fremd gewesen sind. Doch kommt auf den Namen wenig an.

Herausfordernd zum Widerspruch klingt endlich das Corollarium zu S. X: dass »der tonische Secundschritt als der einzig wesentliche Melodieschritt zu betrachten«

sei. Was es an jener Stelle fördern soll, ist nicht klar: was es überhaupt bedeute, mag man errathen aus gewissen wunderlichen Theoremen von Marx und Hauptmann. Bis wir es verstehen lernen, beharren wir dabei, dass Melodie heisse: Das menschlich erfundene Tonbild auf natürlichem Grunde. Dieses kann ebensowohl in Terzen und Quinten daher fahren, wie das uralt schöne Magnificat, das noch wiederklingt in unserem: Wie schön leucht uns der Morgenstern — oder in Secunden, wie: Von Himmel hoch da komm ich her. Sinds nicht beide Melodien an und für sich, ἐντελέχειαι?

Es liesse sich über die erwähnten Punkte noch mancherlei controvertiren, wenn nicht das Hauptinteresse sich diesmal bewegte mehr um die kritische Feststellung des Codex als um die Brauchbarkeit fürs Volk. Wäre nur Walther's Gesangbuch und Cantional gleichwie Lossli Psalmodia weiter verbreitet oder in jüngeren Ausgaben erneuert, wir würden rascher zu Urtheil und Genuss kommen. — Jedenfalls ist des Herausgebers Mühe und Sorgfalt bei der vorliegenden Arbeit anzuerkennen, und wenn er auch mehr Knoten schürzte als löste, wird der Werth dieser Mittheilung nicht geschmälert, weil der Reichthum edler wahrhaft plastischer Melodien, dergleichen kein Späterer nach dem 16. Jahrh. in dieser Weise ersonnen hat, schon allein über manche Frage hinweghebt. — Bei der typographisch eleganten Herstellung würde doch mancher Leser das urlange Querquart (wie auch leider in Riegel's trefflicher Praxis Organoedi gebraucht ist) gerne vertauschen mit mehr noblem und handlich bequemen Hochquart. — Der Druck ist deutlich und correct, nur einiges Dunkle oder Fehlerhafte stösst auf: S. 60 die vierte Notenfigur, eine Doppel-Ligatur zur ersten Sylbe von *e*-leison ist unverständlich an sich, auch aus dem späteren Verlauf nicht erklärlich. — S. 100 ist zur Sylbe (grates) *nunc* (omnes) die Octavparallele von Sopran und Alt auffallend, aber schwer was Besseres an die Stelle zu setzen. — S. 106 wird unzweifelhaft der Sopran zum Worte (und) dem (Tod) doppelt c^2 singen müssen statt d^2 c^2. — S. 174 muss die Oberstimme Tenor- statt Altschlüssel haben.

(Schluss folgt.)

W. v. Lenz und seine Brochure:

Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft.

Kritische Bemerkungen von **Anton Rée.**

(Schluss.)

In einer anderen Musikstunde kommen auch sonderbare Aeusserungen vor, die vielleicht weniger affectirt, dagegen aber voller Widersprüche sind. Es handelt sich da um einen Fingersatz zum dritten Theile der E dur-Polonaise von Weber, ein Lieblingsstück des Herrn v. Lenz, obschon es wohl nicht viel gehaltreicher ist als das früher genannte »Lumpenstück« von Kalkbrenner. »Wer hat Sie denn den Fingersatz gelehrt? Diesen Wechsel von Daumen und Zweiten und umgekehrt (auf der punktirten Mittelstimme, auf *h* und *e*)? Der ist nicht von Ihnen, der ist gut (!), aber etwas häcklig ist er, man kann sich accroisiren, von wem ist er denn, der Fingersatz?« Lenz: »Von Moscheles in London!« Liszt: »Ei, ei! war der so klug in Weber?« — Wo steckt denn das Kluge, wenn der Fingersatz so häcklig ist, dass man sich accroisiren kann? und giebt es einen besonderen Fingersatz für die Ausführung Weber'scher Pianoforte-Compositionen oder einen Fingersatz, den Moscheles, der Zeitgenosse von Weber, nicht im Stande gewesen wäre zu finden? Das Beste an der ganzen Sache ist aber, dass der besprochene Fingersatz wegen der Oberstimmen ganz unausführbar ist, und dass Liszt in der Cotta'schen Ausgabe von Weber's Piano-Compositionen einen ganz gewöhnlichen Fingersatz — also nicht den hiergenannten — bei der fraglichen Stelle vorgezeichnet hat. — Es ist nun überhaupt eine Frage, ob Liszt je das Alles gesagt hat, was der Verfasser der Brochüre ihn sagen lässt. Das behauptet derselbe nun freilich, denn er schreibt S. 26: »Liszt hat es längst in Rom vergessen. Ich werd's behalten.« Demungeachtet kann man das Zweifeln nicht lassen, schon darum nicht, weil der Verfasser, wie schon gezeigt, im Besitz einer sehr lebhaften Phantasie ist.

Ich habe schon vorhin angedeutet, dass der Verfasser hinsichtlich seiner Beurtheilungen einen parteiischen Standpunkt behauptet. Schreiben Hummel, Moscheles, Field u. s. w. Pianofortestücke, in welchen Passagen vorkommen (und solche gehören ja doch eben in die Pianofortemusik), dann verwirft er ihre Arbeiten und nennt sie Klingklang; kommen aber nun ähnliche Stellen in den Compositionen von Beethoven, Weber, Chopin, Liszt oder Henselt vor, dann nennt der Verfasser solche: »Sternengeflimmer, Blumengewinde«, oder auch: »figurirter Gehalt« und reizende Clarinetgänge. So z. B. sagt er: »In Weber's Sonate in As-dur, die mit einem Tremolo im Basse anfängt, wie keine frühere Sonate, und in welcher die ganze Schweiz vorkommt, und alle schöne Frauen auf einmal lächeln, giebt es keine Passagen.« Die Stellen, die Liszt beim Einstudiren Passagen nannte (Schluss des ersten Theils und Ende der ersten Abtheilung), die sind nach der Meinung des Herrn v. Lenz: »reizende Clarinetgänge, die mit der Idee verwebt sind« (S. 13). — »Hummel,« heisst es ferner (S. 93), »versteckt die Leere seiner Compositionen hinter Passagen, hinter dem Geklingel.« Und doch hat dieser Hummel, dieser »Tischlermeister«, eine der besten vierhändigen Piano-Sonaten, geschrieben, die es giebt (Opus 92, seiner früheren Schülerin Eugenie Beer, geb. Silny in Wien gewidmet). Wer wird wohl auch, Herrn v. Lenz ausgenommen, behaupten, dass Hummel's Quintett in Es-moll und sein Septett in D-moll leeres Geklingel ist, wenn auch mehr Passagenwerk darin vorkommt, als der Verfasser der Brochüre je hat spielen können?

»Thalberg,« sagt der nämliche Verfasser, »machte Musik wie der Trompeter in Kaufmann's Museum in Dresden, durch die Luft, nicht durch die Seele geblasen! Wer spielt heut zu Tage noch eine Note von ihm?« Hierauf könnte man unter anderen passend antworten: Das thut z. B. Ant. Rubinstein, der bekanntlich in seinen Concerten in Amerika zwei Thalberg'sche Stücke vortrug. — Die Parteilichkeit tritt noch stärker hervor, wo in der Brochure von Vergleichungen zwischen deutscher und französischer Kunst die Rede ist, und der Verfasser verwandelt dann auch *sans gêne* und ganz nach Belieben französische Künstler zu deutschen. »Die braven Deutschen Habeneck und R. Kreutzer« sagt er. Habeneck, ein Schüler des Franzosen Baillot, war aber in Mezières geboren,*) und Kreutzer, der wie Rode ein Schüler von Viotti war, wurde in Versailles geboren.**) Der Verfasser entblödet sich auch nicht zu berichten, dass Deutschland das Gesammtvaterland der musikalischen Kunst ist (S. 87), was zur Genüge beweist, dass ihm die Kenntnisse zur Musikgeschichte abgehen, und dass seine Kenntniss der Musikliteratur eine sehr begrenzte ist. Von Berlioz, der ein berühmtes Werk über Instrumentation herausgab, weiss er fast nur zu berichten, dass derselbe die »Aufforderung zum Tanze« verballhornisirte, und dass er nicht viel von Pianofortemusik ver-

*) Jedoch von deutschen Eltern und seiner ganzen Gesinnung nach deutsch, und hat sich ein grosses Verdienst um die Einführung der Werke deutscher Meister, besonders der Beethoven's, in Frankreich erworben. *D. Red.*

**) Ebenfalls von deutschen Eltern. *D. Red.*

stand. George Sand ist dem Verfasser eine »Giftpflanze« und »ihre Werke sind die Kehrseite guter Literatur«. Kurz, für Alles auf französischem Boden Emporgekeimte stehen ihm nur höhnische und moquante Aussprüche zu Gebote, während er sich zu gleicher Zeit in Lobeserhebnngen über fast alles Deutsche ergeht. In diesem Verhalten dürfte auch zum Theil der Grund zu suchen sein, weshalb er immer so höhnisch von Kalkbrenner spricht; denn dieser, wiewohl in Deutschland geboren, war ja in frühester Jugend nach Frankreich gekommen, wo sein Vater, Chr. Kalkbrenner, sich im Jahre 1797 ansiedelte, und woselbst der junge Kalkbrenner von dem bekannten französischen Componisten Catel (einem Schüler Gossecs) in Musiktheorie unterrichtet wurde. Als Gegensatz zu des Verfassers gehässigem Urtheile über Fr. Kalkbrenner, finde ich es passend hier hervorzuheben, dass Chopin, dessen Bekanntschaft der Schreiber dieser kritischen Bemerkungen während eines Aufenthalts in Paris (1841—1842) Gelegenheit zu machen hatte, sich damals gegen ihn mit grosser Anerkennung über Kalkbrenner, dessen schöne Spielart und Unterrichtsmethode er besonders lobte, aussprach.*)

Diejenigen, die mit der Brochure bekannt sind, werden sich erinnern, dass Herr v. Lenz den damals alten J. B. Cramer einladet ihn zu besuchen, und dass er dem alten Herrn dann die drei ersten der bekannten 84 Etuden vorspielt, sowie er ihn auch darauf aufmerksam macht, dass einzelne derselben durch den Vortrag zu »Pastoralen, Schlummerliedern« u. dgl. verwandelt werden können. Kann man sich nun etwas Lächerlicheres denken, als dass der Verfasser der Brochüre, dessen musikalische Begabung und Kenntnisse wohl nicht eben hoch zu stellen sind, dass er den Componisten der berühmten Etuden lehren will, wie dieser seine eigenen Arbeiten aufzufassen hat. Jeder Kenner der genannten Etuden weiss ja sehr wohl, dass ein grosser Theil derselben nicht blos Fingerübungen, sondern vielmehr als melodische Stücke in Etudenform zu betrachten ist. Und der Componist sollte also nicht wissen, was Jeder sich sagen kann?

Lächerlich und sinnlos ist auch die Bemerkung des Verfassers, wenn er sagt, er habe Chopin darauf aufmerksam gemacht, dass der Gang (Uebergang?) von E-dur nach F-dur, der in der Agathen-Arie des »Freischützen« und im Trio des Menuetts der Weber'schen Sonate (Op. 24) enthalten ist, auch in der Mazurka in Cis-moll von Chopin vorkommt. Lächerlich ist die Bemerkung, weil es ja Nichts auf sich hat, dass dieselbe Modulation, wenn sie auch befremdend ist, in mehreren Tonstücken vorkommt, und sinnlos wird die Sache dadurch, dass man an der besagten Stelle in der Mazurka (27 und 31 Takte vor dem Schluss) vergebens das E-dur sucht, sowie auch das F-dur in der Sonate nur aus einem einzelnen Dreiklange besteht (dem tonischen Dreiklang), der anstatt des Dreiklangs im A-moll eintritt. Von einem Uebergange von E-dur nach F-dur ist also in diesen Fällen nicht die Rede.

*) Auch J. B. Cramer hatte ich damals Gelegenheit kennen zu lernen und hörte ihn auch spielen. Dass Herr v. Lenz sehr übertreibt, wenn er dessen Spiel als holperig und geistlos bezeichnet, brauche ich wohl nicht erst zu bemerken. Cramer war aber damals 70 Jahre alt, und nur ein Unkundiger würde erwarten können, dass er in dem Alter wie vormals spielen könne. Es sei hier noch beiläufig bemerkt, dass ich an Chopin durch eine Empfehlung der oben genannten Schülerin Hummel's, Eugenia Beer aus Wien, kam, und dass ich denselben in einer Soirée des Banquiers Leo, eines Verwandten von Felix Mendelssohn, der ihn auch in seinen »Reisebriefen« erwähnt, einen ganzen Abend spielen hörte. An Kalkbrenner, der mit Chopin sehr befreundet war, hatte ich ein verbindliches Empfehlungsschreiben vom verstorbenen, bekannten Pianofabrikanten J. B. Streicher in Wien, wo ich längere Zeit verweilt hatte, erhalten. *A. R.*

Bibliographische Beiträge.

Unter dieser Rubrik wird uns Herr Carl Israël, der Herausgeber des vortrefflichen Catalogs der »Musikalischen Schätze in Frankfurt a. Main« (1872), mehrere werthvolle Sammelwerke der Hessischen Landesbibliothek zu Cassel, die eine reiche Fundgrube für musikalische Literatur, besonders des 16. Jahrhunderts ist, beschreiben. Wir hoffen, dass das alphabetische Inhaltsverzeichniss den Freunden der Musikgeschichte willkommen sein wird. Herr Israël hat sich einen sehr genauen Catalog der Musikalischen Sammlung angelegt, den er mit der Zeit zu veröffentlichen gedenkt. Die hier beschriebenenen Sammelwerke geben eine Probe der Arbeit. Eine Uebersicht der musikalischen Schätze zu Cassel wird in einer der nächsten Nummern folgen. Herr Israël verwahrt sich hier noch gegen einen etwaigen Missbrauch seiner mühevollen Arbeit.

I.

[Lindner, Friedrich.]

GEMMA MV | SICALIS:
SELECTISSIMAS VARII STILI CAN
TIONES (VVLGO ITALIS MADRIGALI ET NAPOLITANE
DICVNTVR) QVATVOR, QVINQVE, SEX ET PLVRIUM
VOCVM CONTINENS:

Quae ex diversis praestantissimorum Musicorum libellis, in Italia excusis, decerptae, & in gratiam | utriusque Musicae studiosorum, uni quasi corpori insertae & in lucem editae sunt, studio & opera

FRIDERICI LINDNERI *Lignicensis.*
LIBER PRIMVS.
NORIBERGAE.

Imprimebatur in officina typographica Catharinae Gerlachiae.
M. D. LXXXVIII.

In Querquart. Canto (a—y 2); Alto (aa—pp); Tenore (A—Q 2); Basso (AA—MM 2); Quinto (Aa—Pp 2); Sesto (Aaa—Hhh). Wappen auf der Rückseite des Titels in allen Stimmen; dann folgen Vorrede und Index; Sesto allein ohne die Vorrede. (Bibl. Cassellana Mus. 4to 21.)

Vorrede.

ILLVSTRISSIMO PRINCIPI | AC DOMINO, DOMINO CHRISTIANO, DV | CI SAXONIAE, SACRI ROMANI IMPERII ARCHIMAR- | schallo & Electori, Landgravio Duringiae, Marchioni Misniae & Burg- | gravio Magdeburgensi, Domino suo clementissimo, | S. P. D. |

TANTA sunt, Illustrissime, Illustrissimique generis Princeps & Elector, Domine clementissime, Illustriss: C. T. Patris AVGVSTI Ducis Saxoniae, Principis Electoris (piae laudatissimaeque memoriae) Domini quondam mei clementissimi, in me collata beneficia, ut ea silentio sepeliens vix infamiae, nedum ingratitudinis notam effugere posse videar. Cum enim adolescens per aliquot annos Illustriss: Celsitud: ejus Musicae Aulicae qualemcunque operam, canendo superiorem adolescentibus accommodatam vocem, addixissem, non tantum toto illo tempore singulare ejus clementiss: erga me affectionis studium expertus sum: sed postea quoque, voce tandem mea in virilem mutari incipiente, Illustriss. Celsitud: ejus

Erlauchtester Fürst u. gnädigster Herr! Die von Ew. Hoh. erlauchtem Vater, August Herzog von Sachsen und Kurfürst, frommen und ruhmvollsten Angedenkens, weiland meinem gnädigsten Herrn, mir erwiesenen Wohlthaten sind so gross, dass ich kaum dem Vorwurf der Infamie, geschweige dem der Undankbarkeit entgehen könnte, wollte ich dieselben mit Stillschweigen übergehen. Denn nicht allein in den Jahren, in welchen ich als Knabe bei der Hofkapelle nach meinen schwachen Kräften als Sopransänger wirkte, habe ich fortwährend die Beweise seines ganz besonderen Wohlwollens gegen mich erfahren: auch später, als bei mir die Mutation der Stimme eingetreten war, ist

sumtibus, primum in celebri schola Portensi, & deinde in inclita Academia Lipsiensi, ut literis humanioribus operam darem, clementissime sustentatus fui. Qua Illustriss: Celsit: ejus in me clementia ac beneficentia prorsus paterna, me Illustriss: Electorali domui Saxoniae universae, inprimis verò Illustriss: C. T. Princeps Christianissime, quò ad vixero, ad omnia gratitudinis officia praestanda (quod utinam per tenuitatem meam liceret) devinctum esse agnosco. Collegi autem hoc tempore, instinctu & monitis quorundam magni nominis Virorum, selectissimas quasdam Cantilenas, à praestantissimis nostrae aetatis Musicis compositas, & ex Italia ad me allatas, quae quanquam non tam viva voce expedite cantari, quam omnis generis instrumentis summo cum artificio & suavitate accommodari possint: nusquam tamen hactenus, his praesertim in locis visas esse existimo, ut solicite multi de iis inquisiverint. Quae cum ita se habeant, occasionem mihi nullo modo negligendam grati animi significationem aliquam ostendi oblatam esse existimavi, si has cantiones sub Illustriss: C. T. nomine, insigniis, ac patrocinio in publicum emitterem, eidemque inscriberem ac consecrarem. Eas igitur nunc typis editas, Illustriss: C. T. offero, humilimè debitaque animi subjectione rogans, ut hanc, licet se indignam dedicationem consueto benignitatis vultu accipere, ipsisque Cantionibus inter solennes epulas, propter Autorum saltem excellentiam, ad sui aliorumque Magnatum, qui Illustriss: C. T. crebro ac certatim invisunt, delectationem ac recreationem uti, sibique hunc meum qualemcunque laborem commendatum habere dignetur. Ad me quod attinet, sedulam dabo operam, ne Illustriss: Cels: T. reverentiam, obedientiam, fidem in me desiderare possit: meque Illustriss: C. T. tutelae humilime commendo. Noribergae Calend: Septemb: Anno 1588.

Illustriss: Celsitud: T.
addictissimus servus
Fridericus Lindnerus Lignicensis Silesius.

mir huldvollste Unterstützung zu Theil geworden, indem ich auf S. Hoh. Kosten erst die berühmte Schule zu Pforta, dann die Universität Leipzig besuchen und mich dem Studium der Wissenschaften widmen konnte. Durch dieses väterliche Wohlwollen und diese Huld Sr. Hoh. fühle ich mich für mein ganzes Leben verpflichtet, dem gesammten kurfürstlichen Hause Sachsen, vor allem aber Ew. Hoheit in jeder Weise meine Dankbarkeit zu bezeugen. Ich habe nun in dieser Zeit, aus eigenem Antrieb und auf die Ermahnungen einiger bedeutender Männer, einige ganz vortreffliche und von den bedeutendsten Musikern der Gegenwart componirte Canzonen gesammelt, welche mir aus Italien zugegangen sind und die sich, wenn auch weniger für den Gesang, doch für jede Art von Instrumenten in der vorzüglichsten Weise eignen. Da dieselben, namentlich in unseren Gegenden, bis jetzt noch nirgends, soviel ich weiss, bekannt geworden sind, Viele aber angelegentlich nach ihnen gefragt haben, so glaubte ich diese sich mir darbietende Gelegenheit nicht vorübergehen lassen zu dürfen, meine Dankbarkeit einigermaassen dadurch zu bezeugen, dass ich jene Canzonen Ew. Hoheit widmete und unter Ew. Hoheit Namen, Wappen und Schutz veröffentlichte. Und ich erlaube mir daher nun, nachdem ihr Druck beendet ist, Ew. Hoheit dieselben anzubieten, indem ich die ergebenste und gehorsamste Bitte hinzufüge, Ew. Hoh. möge geruhen, diese, wenn auch ihrer nicht würdige Dedication mit dem gewohnten Wohlwollen anzunehmen und von den Canzonen bei feierlichen Gastmählern, wenigstens in Rücksicht auf die Vortrefflichkeit der Componisten, zu Ew. Hoh. und der anderen am Hofe erscheinenden Edelen Ergötzung und Erholung Gebrauch zu machen, meine geringfügige Arbeit sich aber empfohlen sein zu lassen. Was mich betrifft, so wird es mein Bestreben sein, Ew. Hoh. nie Ehrfurcht, Gehorsam und Treue an mir vermissen zu lassen und empfehle ich mich demüthigst dem Schutze Ew. Hoheit. Nürnberg 1. September 1588.

Ew. Hoheit
ergebenster Diener
Friedrich Lindner
aus Liegnitz.

Der Index (Selectissimarum Varii Stili Cantionum) weist 64 Nummern auf: Nr. 1: à 12; Nr. 2—3: à 10; Nr. 4—8: à 8; Nr. 9—11: à 7; Nr. 12—21: à 6; Nr. 22—47: à 5; Nr. 48—64: à 4 voci. Dieselben vertheilen sich auf 21 Componisten wie folgt:

Lelio Bertani 6: Nr. 15—20 incl. Baldassaro Donato 3: Nr. 50—52. Alfonso Ferahosco 1: Nr. 48. Andr. Gabrieli 7: Nr. 1, 4—6, 9, 11, 22. Gio. Gabrieli 3: Nr. 2, 7, 10. Incerto 1: Nr. 63. Orlando di Lasso 1: Nr. 12. Ioan. de Macque 2: Nr. 21, 43. Luca Marenzio 13: Nr. 28—39, 42. Claudio Merulo 1: Nr. 24. Joan. Bapt. Moscog 1: Nr. 41. Ioan. Maria Nanino 1: Nr. 40. Bened. Palavicino 1: Nr. 14. Ioannetto da Palestrina 3: Nr. 27, 46—47. Cyprian de Rore 1: Nr. 49. Francisco Soriano 1: Nr. 44. Alessandro Striggio 4: Nr. 3, 8, 13, 25. Horatio Vecchi 10: Nr. 53—62. Huberto Vuaelrant 1: Nr. 64. Iaches Werth 2: Nr. 23, 26. Annibal Zoilo 1: Nr. 45.

(Fortsetzung folgt.)

Musikbericht aus München.

VI.

(Schluss.)

4. Kleinere Concerte.

Gewiss ist ein Concert eine Seltenheit, in welchem dreizehn einzelne Gesangsstücke von drei Angehörigen einer und derselben Familie vorgetragen werden; um so schätzbarer aber ist ein solches Familienconcert, wenn es nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ zu imponiren weiss. In dem Abschiedsconcerte des Frl. Hedwig Kindermann am 4. April vor ihrem Abgange zur Karlsruher Hofbühne, war es vor Allem der Vater Kindermann — wer kennt und schätzt ihn nicht, den herrlichen Sänger? —, welcher mit dem Ständchen aus »Don Juan« und dem elegischen Gesange von *Schubert* »Am Meere« aussergewöhnliche Erfolge erzielte, während er in dem »Pfäffleln« von *Schäffer* seine Unfehlbarkeit, das Publikum durch urwüchsigen Humor in die heiterste Stimmung zu versetzen, neuerdings bewährte. In dem Duette aus »Belisar« gewährten die Herren Kindermann und Nachbaur den ergiebigsten Genuss ihrer reichhaltigen Organe. Die Concertgeberin, eine tüchtig geschulte Altistin von wirklich seltener Stimmfülle, flösste uns insbesondere durch den affectvollen Vortrag der »Propheten«-Arie und die seelenvolle Wiedergabe einer Arie aus *Gluck's* »Orpheus«, sowie der Cavatina von *Beethoven* »In questa tomba oscura« aufrichtiges Bedauern ein, sie nach auswärts verlieren zu müssen. Auch ihre Schwester Marie, im Besitze einer leicht ansprechenden Sopranstimme, gewann reichen Beifall, namentlich durch den drastischen Vortrag von *Taubert's* »Vöglein im Walde« und die dramatisch ernste Ausführung des Duettes aus *Méhul's* »Josef« mit ihrem Vater. Eine der schönsten Blumen in dem Kindermann'schen Familienstrauss spendete die stets bereite Gefälligkeit der Frau Diez, welche, neben anderweitiger Mitwirkung in Duetten mit der Concertgeberin, das selten gehörte herrliche Lied von *Schubert* »Im Freien« und das freudig stürmische »Ich will hinaus« von *Fr. Lachner* in Ton, Stim-

mung und Auffassung wahrhaft bezaubernd schön sang. Einige instrumentale Intermezzi waren von minderem Belang.

Am 18. April gab der strebsame Pianist C. Polko ein Concert, wobei er wieder, wie schon früher, die lobenswerthe Tendenz mit zu verfolgen schien, neuerer gehaltvoller Claviermusik Eingang und Verständniss zu verschaffen. Es gelang ihm dies mit gutem Erfolge in der Humoreske Op. 20 für Clavier von *Rob. Schumann*, welche er mit viel Bravour, Klarheit und Verständniss, sowie mit feinen Tonnüancen spielte. Dessgleichen wusste das Trio mit Violine und Violoncello Op. 7 in F-dur von *Woldemar Bargiel*, welches in den Gedanken hervorragend, in der Form aber etwas zu locker ist, das lebhafteste Interesse zu erregen und zu fesseln; das Trio wurde vom Concertgeber mit den Herren Hieber und Schübel vorzüglich wiedergegeben. Die das Concert eröffnende Clavier-Sonate Op. 110 in As-dur von *Beethoven* hätte wohl in den Gesangsstellen etwas mehr Wärme, im Allgemeinen etwas mehr Farbe bedurft. Unter einigen ebenso werthvollen als »dankbaren« Clavierstücken von *Ph. E.* und *J. Seb. Bach* kam eine überaus schnell gespielte Gigue nicht zu voller Deutlichkeit. Frl. Ottiker spendete in recht ausdrucksvoller Auffassung aber auch mit dem schon öfters besprochenen verschwommenen, alle Tonintervalle verbindenden Ansatze drei »schottische Lieder« mit Triobegleitung von *Beethoven*, sowie zwei »Lieder« mit Clavierbegleitung: »Herbstlied« von *C. Polko*, richtiger betitelt Phantasie für Gesang mit Clavierbegleitung, übrigens klanglich von hübscher Wirkung; und »Schlaf, holdes Kind« von *Rich. Wagner*, eine unbedeutende unoriginelle melodische Phrase.

Ein herzlicheres Willkommen wurde wohl selten einem in die Heimath zurückgekehrten Künstler zutheil, als unserem wenige Tage vorher von einer glanzvollen amerikanischen Kunstreise wieder angekommenen jungen Virtuosen Benno Walter in seinem Concerte am 24. April. Der geschätzte Geiger wurde nicht nur mit lebhaftestem Applause empfangen, sondern auch nach jeder Solopièce mehrmals stürmisch gerufen. Wir pflegen sonst dergleichen nicht hervorzuheben; aber in diesem Falle muss bei dem einmüthigen Beifallssturme eines äusserst zahlreichen Auditoriums das Zutreffen des Spruches »vox populi — vox Dei« bemerkt werden. Das Concert begann mit der selten gehörten Serenade Op. 25 für Flöte, Violine und Viola von *Beethoven*, welche von den Herren Tillmetz, Walter und Thoms meisterhaft klar und ausdrucksvoll gespielt wurde. Hinsichtlich der Schönheit und Fülle des Tons standen die drei Künstler nicht minder ebenbürtig neben einander. Benno Walter hat in dieser und jeder anderen Beziehung während seiner Concertreise, welche sonst leicht für junge Künstler zur gefährlichen Klippe werden kann, nicht nur nichts vergessen, sondern sogar noch viel gelernt. Er bewies dies in der stilvollen D moll-Sonate von *Rust* und einem Concert-Allegro von *Bazzini*, welche Stücke er mit aussergewöhnlicher Technik, feiner Auffassung, vollkommener Reinheit, warmer Cantilene und insbesondere einem ganz selten grossen Tone spielte. Vielversprechend war auch das erste öffentliche Auftreten des Frl. Eugenie Menter, Schwester Sophien's und Schülerin Bülow's, welche mit dem Concertgeber ein virtuoses Duo concertant in Variationenform von *Liszt* und allein eine Nocturne von *Chopin* und Militärmarsch von *Schubert-Tausig* spielte; Anschlag und Fertigkeit zeugen von trefflicher Durchbildung, die Kraft wird mit den Jahren wachsen. Einige höchst mangelhafte Gesangsvorträge der hiesigen Soubrette Fräul. Hucke übergehen wir am Besten mit Stillschweigen. Herr Tombo, längst ein Liebling des Publikums, erfreute wieder durch den brillanten Vortrag einer Phantasie für die Harfe aus »Lucia«. Den jungen Concertgeber und trefflichen Künstler hoffen wir nunmehr wieder fleissig in der Heimath zu hören; wir wünschen, er möge sich nicht nur im engeren Vaterlande Bayern, sondern auch im weiteren Deutschland die ihm gebührende Auszeichnug suchen und finden! Dieselbe wird, wo er auftritt, gewiss nicht ausbleiben.

Bonn. [Gedächtnissfeier für Robert Schumann am 17., 18. und 19. Aug. 1873.] Wie vor zwei Jahren zu Ehren Beethoven's, so strömte in diesem Jahre vom 15. bis 19. Aug. eine grosse auserwählte Schaar von Künstlern und Kunstfreunden in Bonn zusammen, um in der Beethovenhalle das Gedächtniss Robert Schumann's zu feiern. Es war eine ausserordentliche und erhebende Feier, wie sie in den Annalen der Kunstgeschichte fast einzig dasteht und kaum mehr in solcher Gestalt wiederkehren wird. Für heute müssen sich die geehrten Leser mit dem kurzen Berichte begnügen, da von anderer Seite ein ausführlicherer versprochen ist, welcher erst in der nächsten und folgenden Nummer aufgenommen werden kann.

Am Freitag Nachmittag und Sonnabend Morgen den 15. und 16. Aug. fanden die Hauptproben und am Sonnabend Abend und Montag früh die Generalproben statt, welch letztere so stark besucht waren, dass kaum ein Platz mehr frei war. Am Sonntag brachte das erste Concert die Symphonie in D-moll unter Herrn Professor Joseph Joachim's vortrefflicher Leitung, dann »Das Paradies und die Peri« unter Herrn v. Wasielewski's Direction. Die Nummern des zweiten Concertes am Montag den 18. wurden alle von Herrn Professor Joachim dirigirt: Ouvertüre zu »Manfred«, Concert (A-moll) für Pianoforte mit Orchester, vorgetragen von Frau Clara Schumann, Nachtlied für Chor und Orchester, Symphonie Nr. II C-dur, Scenen aus Goethe's Faust. (Dritte Abtheilung.) Wahrhaft ergreifend war die Verehrung, die das Publikum und die Mitwirkenden der Frau des verewigten Meisters, als sie das Podium bestieg, bezeigten, eine Verehrung, wie sie diese unerreichbare Künstlerin in höchstem Grade verdiente. Dieser Tag war auch für den Dirigenten, Herrn Professor Joachim ein Triumphtag, da er sich, wie er unbestritten der grösste Meister auf seinem Instrumente, der Violine ist, nun auch als der wohl trefflichste Dirigent der Jetztzeit bewährte. Im »Paradies und Peri« und in den Scenen aus Goethe's »Faust« wirkten als Solisten mit Frau Marie Wilt, Hofopernsängerin aus Wien und Fräulein Marie Sartorius aus Köln (Sopran), Frau Amalie Joachim aus Berlin (Alt), Herr Franz Diener, Hofopernsänger aus Berlin (Tenor), Herr Professor Julius Stockhausen aus Stuttgart (Bariton) und Herr Adolph Schulze aus Berlin (Bass). Den grössten Beifall ernteten natürlich Frau Joachim und Herr Stockhausen. Der dritte Tag, der 19. Aug., bot in der Matinée für Kammermusik das Streichquartett Nr. III A-dur, von den Herren Joachim, v. Königslöw, Straus und Lindner, und Clavierquintett von Frau Schumann und den Herren Joachim, Königslöw, Straus und Müller vorgetragen. Ausserdem spendeten Lieder Frau Amalie Joachim, Frau Wilt, Herr Diener und Herr Stockhausen. Die Begeisterung des Publikums blieb vom ersten bis zum letzten Augenblick in den drei Concerten rege, was mehr die meisterhafte, zum grössten Theile unübertreffliche Ausführung der Werke als diese selbst wohl verursachte. Denn bei aller Anerkennung der Muse Schumann's war es doch ein gewagtes Unternehmen, drei Tage lang nur Schumann'sche Musik vorzuführen. Aber die günstigen Umstände, die hier zusammentrafen, und der Charakter der Feier liessen die sonst unausbleibliche Abspannung nicht gut aufkommen.

Einsender dieses wird sich, sobald der grössere Bericht gedruckt ist, vielleicht erlauben, einige Betrachtungen über die Schumannfeier nachfolgen zu lassen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** Dem in München lebenden Bildhauer Heinrich Natter ist der Auftrag zur Ausführung eines Schumann-Monumentes in Leipzig geworden.

* In **London** soll ein nationales Conservatorium für Musik gegründet werden, das unter staatlicher Verwaltung stehen wird.

* **St. Petersburg.** Die italienische Opernsaison wird dem »Athenäum« zufolge am 6. October eröffnet werden. Unter den Künstlern, die auch für Moskau engagirt sind, befinden sich die Damen Adeline Patti, Volpini, Léon Duval, Albani, Urban, Angermeyer, Ginloni, Rosa Penov und Sebel (Sopranos); Scalchi und Alice Bernardi (Contraltos); die Herren Naudin, Nicolini, Murini, Gajarre, Filleborn, Levedese und Subertin (Tenore); Mendiorez, Graziani, Cologni und Rota (Baritons), Foli, Bagagiolo, Costa, Capponi, Raguer, Mer und Finocchi (Bässe); Camingi (Basso-Buffo). Signor Berignoni wird als Dirigent für Moskau und Signori Nicola Bossi und Urditi werden als Dirigenten für St. Petersburg fungiren.

* **Strassburg,** 10. Aug. Die Arbeiten zur Wiederherstellung der schönen Orgel unserer Cathedrale sind bis auf einige Ausschmückungen beendigt. Wie bekannt, wurde in der Nacht vom 25. zum 26. August 1870 diese Orgel von mehreren Granaten durchlöchert, während gleichzeitig das Dach des Hauptschiffes der Kirche in Flammen stand. Viele Pfeifen wurden dabei zerbrochen und die Sculpturen und Vergoldungen schwer beschädigt. Die jetzige Orgel ist schon die dritte, welche die Cathedrale besitzt. Die erste stammte aus dem Jahre 1260; sie wurde im Jahre 1298 durch eine Feuersbrunst zerstört und im Jahre 1326 durch eine neue ersetzt. Im Jahre 1384 hatten die Arbeiter, welche mit einer Ausbesserung dieses Instrumentes betraut waren, das Feuer ihres Glühofens nicht gehörig überwacht; ein sehr starker Wind fachte dasselbe wieder an und erzeugte so eine neue Feuersbrunst. Die Erbauung der gegenwärtigen Orgel verdankt man Andreas Silbermann aus Frauenstein bei Freiberg im Meissenschen, der als Orgelbauer in unserer Stadt ansässig war. Er baute dieses prachtvolle Instrument im Jahre 1714. Dasselbe enthält 40 Register mit 2242 Pfeifen, deren grösste 342 Pfd. wiegt.

* Herr Prof. Dr. Helmholtz zu Berlin wurde zum stimmfähigen Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt.

Zeitungsschau.

Unter dieser Rubrik werden wir auf den Wunsch mehrerer Mitarbeiter und Abonnenten von jetzt ab regelmässig den Inhalt der uns zukommenden oder zugänglichen Musikzeitungen verzeichnen, auch die Aufsätze von musikalischem Interesse aufführen, welche sich in nicht der Musikwissenschaft ausschliesslich gewidmeten Zeitungen finden. Zur möglichsten Vollständigkeit dieser Zeitungsschau bitten wir um Beihülfe der geehrten Herren Mitarbeiter und anderen musikalischen Schriftsteller, da der Redaction es unmöglich ist, alle politischen, literarischen und belletristischen Zeitungen zur Durchsicht zu erlangen. Wir beginnen mit dem 1. Juli und werden den Inhalt der von Januar bis Juni erschienenen Nummern summarisch später angeben.

L'art musical. Directeur: *Léon Escudier.* Paris. Nr. 27—29. *Edmond Neukomm:* Mozart à Paris d'après des lettres inédites en France. (27. 28. 29.) — Guy d'Arezzo sa vie et ses oeuvres d'après la dissertation de *Luigi Angeloni* traduite de l'italien par P. Lacome. (27.) — *Aug. Lepeudry:* Concours international de Saint-Denis 22. juin 1873. (27.) — *M. de Thémines:* Le Shah de Perse et la musique. (27. u. 29.) — *Gaston Escudier:* A bâtons rompus. (27.) — *L. Escudier:* Mort du prince Poniatowski. (28.) — Les compositeurs chefs d'orchestre par M. Ch. Gounod. (28.) — *G. Escudier:* La fête de Neuilly. (28.) — *L. E.:* Le concours pour le prix de Rome. (29.) — Conservatoire de musique concours a huis clos. (29.) — *G. Escudier:* Les fêtes populaires. Types et physionomies de Saltimbanques.

Fliegende Blätter für katholische Kirchen-Musik. Red. *Franz Witt.* Regensburg. Nr. 7. *Fr. Witt:* Ueber Pfarrvereine. Ein Antrag an die 4. General-Versammlung des allg. deutschen Cäcilien-Vereins. — *Th. Kewitsch:* Jahresbericht pro 1872 des Diözesan-Cäcilien-Vereins Culm. — Das Kirchenmusikfest zu Biberach am 28. und 29. April 1873. (Schl.) — Jahres-Bericht der schlesischen St. Cäcilien-Vereine. (Aus »Wahrheitsfreund«.)

Cäcilia, Organ für kath. Kirchen-Musik, herausgegeben von *Michael Hermesdorff.* Trier. Nr. 7. Die Schriften Guido's von Arezzo. (Fortsetzung.) — Ueber die Erscheinung der Aliquot-Töne in ihrer Bedeutung für das Verständniss des alten und neuern Tonsystemes. (Fortsetzung.) — Elementar-Theorie der Musik. (Fortsetzung.)

The Choir a journal of Music, Literature end Art. London, Metzler & Co. Nr. 345—50. Nr. 345. Opening of the new organ at Honiton. — Prof. John K. Paine on musical composition, history and aesthetics (concl.). — Peine's »Peter«. — The education of the Blind. — Life of Chopin. By F. Liszt; translated from the French by Martha Walker Cook. (Nr. 345—50). — The Gounod libel case. — Nr. 346. Moscheles and his contemporaries. (Life of Moscheles by his Wife, adapted from the original German by A. D. Coleridge. (346—50.) — Prof. John O'Neill on English and Italian Singing, aesthetics etc. (346—49.) — Selections from »Beethoven et ses trois styles« translated from the French by W. De Lenz. II. Mozart. — Nr. 347. A denouement of the Albert Hall. — The Hungarian band. — The College of Organist's festival. — The national music meetings at the Crystal Palace. — Nr. 348. The Italian opera seasons. — A visit to the Conservatoire de musique at Paris by Alan S. Cole. — 349. The national music meetings. — The royal academy of music. — M. Feure. — Sir Sterndale Bennett's new Soneta. — 350. The national training school for music. — An organist and his patron. — Loaring, Higgs. — Swinburne and Wagner. — Choral festivals.

Echo, Berliner Musik-Zeitung. Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung. Nr. 26—31. *C. S. Camillo:* Die Gesangsverhältnisse der Gegenwart (Schluss). (Nr. 26.) — *A. Quantz:* Vater Homer im musikalischen Gewande. (Nr. 27.) — *M. Giese:* Robert Franz, Biographisch-kritische Skizze. (Nr. 28—29.) — Ferdinand David †. (Nr. 30.) — *Ed. Pels:* Die Fortschritte der Klavierbaukunst in Amerika. (Nr. 31.)

Gazzetta musicale di Milano. Direttore Giulio Ricordi, Redattore Salvatore Farina. Milano. Nr. 27—31. — Nr. 27. *G. A. Biaggi:* Bibliografia musicale (Renaud, Meerens, Ruelle, Thomas e Gevaert). — Ancora del Niccolò de' Lapi di Pacini. — *Augusto Wilke:* La maschera di Beethoven. — Rubrica amena. — Rivista Milanese. — Il gran giudice. (Art mus.) — Alla rinfusa. — Corrispondenze etc. (in jeder Nummer). — Nr. 28. *G. Ricordi:* Ciarle artistiche. — Saverio Mercadante (Nr. 28—31). — *F. Filippi:* Bibliografia musicale. — Nr. 29. *G. Ricordi:* Altre ciarle artistiche. — Varietà. — Riv. Milanese. — Alla rinfusa. — Corrispondenze etc. — Nr. 30. *G. A. Biaggi:* Bibliografia musicale (Di Sigismondo Thalberg e delle sue opere postume). — Varietà etc. — Nr. 31. *J. von Wasielewski:* Robert Schumann. Gli ultimi anni della sua vita. — Varietà etc.

Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger. Bruxelles chez Schott frères. Nr. 26—33. Nr. 26/27. *Gustave Droz:* Beethoven ses portraits et son masque. (Extrait du Bibliographe musical.) — Nouvelles. — Nr. 28/29. Sociétés musicales Belges. Les artisans réunis de Bruxelles. — Nouvelles. — Nr. 30/31. Robert Schumann. Les dernières années de sa vie. (Trad. de l'allemand de *J. v. Wasielewski,* par F. Herzog.) — Grétry. Sa romance: Une fièvre brulante. — Nouvelles. — Nr. 32/33. Mendelssohn chez les Anglais. — Nouvelles.

Le Ménestrel. Musique et théâtres. J. L. Heugel Directeur. Paris. Nr. 32—37. Nr. 32. *Arthur Pougin:* Adolphe Adam sa vie et ses oeuvres. (XIII—XV.) (Nr. 32—35.) — *Ch. Gounod:* Les compositeurs-chefs d'orchestre (III—IV). (Nr. 32—33.) — *H. Moreno:* Le Shah de Perse à Paris. — *Gustave Lafargue:* Inauguration du monument de Lefébure-Wély. — *Jules Carlez:* La théorie et la pratique musicale à la fin du XVIe siècle d'après un ouvrage d'Artusi. (IV—V.) — Nouvelles diverses. — Nr. 33. *H. Moreno:* Semaine théâtrale. — *P. Lacome:* Réorganisation des musique militaires. Les instruments a six pistons. — Nouvelles. — Nr. 34. *J.-L. Heugel:* Les compositeurs-chefs d'orchestre, lettre à Charles Gounod. — *H. Moreno:* Semaine théâtrale. — *De Retz:* Saison de Londres. 6e Corresp. — *Ernest David:* Pergolèse. (Nr. 34—36.) — Nouvelles. — Nr. 35. *H. Moreno:* Semaine théâtrale. — Nouvelles. — Nr. 36. *Eugène Gautier:* Spontini et Mme. Branchu première représentation de Fernand Cortez. Souvenirs. (Empruntés au livre: Un musicien en vacances.) — *H. Moreno:* Semaine théâtrale. — Nouvelles. — Nr. 37. *J.-L. Heugel:* Conservatoire national de musique et de déclamation. Année scolaire 1873. Distribution des prix. — *H. Moreno:* Semaine théâtrale. — Nouvelles.

Monatshefte für Musik-Geschichte. Red. Robert Eitner. Berlin. Nr. 7. Preis der Tonkunst. Johannis Boemi Liber heroicus de musicae laudibus. Augustae Vindel. apud Jo. Miller. Anno 1515. Ins Deutsche metrisch übertragen von P. Gall Morel. Mitgetheilt von P. A. Schubiger. — Recensionen. — Mittheilungen.

Die Ausgabe dieser Nummer wurde durch eine Reise des Redacteurs um einige Tage verzögert.

ANZEIGER.

[177] In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Zwei
LIEDER
für
gemischten Chor
componirt
von
FRANZ BEHR.
Op. 321.

Partitur und Stimmen 20 Ngr. Stimmen einzeln à $2\frac{1}{2}$ Ngr.

Leipzig und Winterthur.
J. Rieter-Biedermann.

[178] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Danse des Sylphes
de la
Damnation de Faust
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
FRANÇOIS LISZT.
Preis 20 Ngr.

Marche des Pélerins
de la Sinfonie
Harold en Italie
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
François Liszt.
Preis 1 Thlr.

Marche au Supplice
de la Sinfonie fantastique (Episode de la Vie d'un Artiste)
de
Hector Berlioz
transcrite pour le Piano
par
François Liszt.
Preis 25 Ngr.

[179] **Notenpapier**
anerkannt gute Qualität in allen Liniaturen vorräthig,
Hoch- und Quer-Quart Rs. 5 Thlr., Buch 8 Ngr.
Hoch- und Quer-Octav Rs. $2\frac{2}{3}$ Thlr., Buch 5 Ngr.
empfiehlt die **Papierhandlung** von
F. A. Wölbling
Leipzig, Reichsstrasse 47.

[180] Soeben erschien in meinem Verlage:

Impromptu
(in Cmoll)
für
Pianoforte
von
Franz Schubert.
Op. 90.
Für Orchester bearbeitet
von
Bernh. Scholz.

Partitur Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen Pr. 2 Thlr.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[181] Von **Dr. Th. Kullak**, Kön. Prof. und Director der Academie der Tonkünste in Berlin,
angelegentlichst empfohlen
Jackson's
Finger- und Handgelenk-Gymnastik
zur Ausbildung und Stärkung der Muskeln
für musikalische Zwecke
Preis 15 Sgr.
Verlag von A. H. Payne in Leipzig.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, auch direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, wogegen sofort Franco-Zusendung unter Kreuzband erfolgt. [372

[182] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ferd. Hiller,
Operette ohne Text
für Pianoforte zu vier Händen.
Op. 106. Pr. 4 Thlr.

Inhalt: Nr. 1. Ouverture. Nr. 2. Romanze des Mädchens. Nr. 3. Polterarie. Nr. 4. Jägerchor und Ensemble. Nr. 5. Romanze des Jünglings. Nr. 6. Duettino. Nr. 7. Trinklied mit Chor. Nr. 8. Marsch. Nr. 9. Terzett. Nr. 10. Frauenchor. Nr. 11. Tanz. Nr. 12. Schlussgesang.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Berlin, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 3. September 1873. **Nr. 36.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Gedächtnissfeier für Robert Schumann in Bonn, 17.—19. August 1873. — Anzeigen und Beurtheilungen (Schriften über Musik [Otto Kade: Der neu aufgefundene Luther-Codex vom Jahre 1530. — Ed. Schelle: Die päbstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Capelle.] [Schluss.]). — Bibliographische Beiträge (Fridericus Lindner: Gemma musicalis. Liber I. II. III. Noribergae 1588—90 [Fortsetzung]). — Das Richtfest des Wagner-Theaters in Bayreuth. (Zwei Zimmersprüche.) — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. — Bibliographie). — Anzeiger.

Gedächtnissfeier für Robert Schumann in Bonn, 17.—19. August 1873.

Von **Dr. Franz Gehring.**

I.

Das vor zwei Jahren in Bonn gefeierte Beethovenfest war in künstlerischer und in materiellerBeziehung so wohl gelungen, dass es nahe lag, den Versuch eines Musikfestes in Bonn baldigst zu wiederholen. Schon während jenes herrlichen Abends in Rolandseck, mit dem das Beethovenfest beschlossen wurde, hatten einige Bonner Musikenthusiasten, die zum Mindesten etwas kühne Idee ausgesprochen, Robert Schumann zum alleinigen Helden des nächsten Festes machen zu wollen. An die Beziehung, welche die Schumannfeier sinniger Weise thatsächlich genommen hat, wurde dabei nicht gedacht und ohne Weiteres als selbstverständlich angesehen, dass man so wie Beethoven auch exclusiv Schumann während mehrerer Tage nicht nur anhören können, sondern auch dadurch erhoben und geistig gekräftigt würde. Jetzt, nachdem die Schumannfeier stattgefunden hat, würde wohl jeder Theilnehmer die Eindrücke, die er dabei empfangen, ungern missen — denn dieselben waren mitunter überwältigend, — wenn er aber unbefangen urtheilt, wird sich Jeder sagen, dass Schumann's grosse Bedeutung noch frappanter durch die ausgezeichneten Aufführungen hervorgetreten wäre, wenn man ihm die Ehre der Exclusivität nicht erwiesen hätte. Wen ich gesprochen habe, der wirklichen Antheil an den Aufführungen genommen hatte, Alle erklärten, mehr oder weniger eine Abspannung zu fühlen und da alle — begeisterte Verehrer Schumann's waren, kann diese Abspannung nur eine Folge der ausschliesslichen Beschäftigung mit Schumann sein, denn an und für sich wurde quantitativ nicht mehr Musik gemacht, als bei jedem sonstigen Musikfest. Uebrigens steht es ja thatsächlich fest, dass das Comité ursprünglich die Absicht hatte, auch ein Werk des hervorragendsten der augenblicklich lebenden Componisten in das Programm aufzunehmen. Man scheint also selbst gefühlt zu haben, wie sehr eine gewisse Abwechselung wünschenswerth gewesen wäre. Doch ist es bei der löblichen Absicht geblieben; ich verzichte darauf, die betreffenden Vorgänge näher zu besprechen, welche die Absicht vereitelten: ich würde dabei Dinge zur Sprache bringen müssen, welche beweisen, dass die Liebe zur Kunst und das Streben diese Liebe auch weiteren Kreisen einzuflössen, nicht immer die einzigen Triebfedern bei dem Arrangement solcher Feste sind, sondern dass Eitelkeit und eine gewisse Neigung damit zu prunken, auch eine Rolle dabei spielen. — Die Schumannfeier bot den Musikern und Musikverständigen viel, dem grossen Publikum wenig, trotzdem sie ohne das letztere nicht hätte stattfinden können. Dieser Mangel an Berücksichtigung des grossen Publikums ging so weit, dass man das für Jedermann leicht verständliche Oratorium »Paradies und Peri«, ein Werk, welches Schumann's Popularität für alle Zeit sichert, mit grosser Gleichgültigkeit und Gelassenheit (um mich euphemistisch auszudrücken) aufführte. Kein Wunder also, dass gerade dieses Werk am wenigsten gefallen hat — eine wenig erfreuliche Signatur des Festes. Ich würde den Standpunkt einer gerechten Beurtheilung verrücken, wenn ich an dieser Stelle jenen Umstand ausser Acht liesse. Man erwarte daher nicht hier den Panegyricus auf das Fest wiederholt zu lesen, den die Tagesblätter weidlich im Unisono gesungen haben: Vielmehr gilt es in das Detail der Beobachtungen einzugehen, welche zu machen sich Gelegenheit genug fand. Dass unter einem so vortrefflichen Künstler wie Joachim als Dirigenten mit solchem Orchester Chor und Soli Aufführungen zu Stande kommen, welche über das Gewöhnliche weit hinausragen, ist eigentlich selbstverständlich, und das ist gewissermaassen das Substrat unserer folgenden Bemerkungen: man musste von ihnen verlangen, dass sie mehr als ein Gewöhnliches leisteten.

Ein ganz unbestreitbares Verdienst hatte das organisirende Comité sich damit erworben, dass es Joachim zur Direction berief; leider hat es aber die Folgen seiner guten That theilweise dadurch paralysirt, dass es nicht Joachim unumschränkte Vollmacht für das weitere Arrangement gab. Joachim hätte das ganze Fest, in jedem Falle aber »Paradies und Peri« dirigiren müssen. Von Herrn v. Wasiliewski war es zum Mindesten unklug, neben einem solchen Dirigenten, wie Joachim, als Concurrent aufzutreten. Er hätte zu seinen vielen Verdiensten um die Musikzustände in Bonn ein neues hinzugefügt, wenn er auf die Direction und besonders eines so grossen und wichtigen Theiles vom Feste zu Gunsten Joachim's verzichtet hätte. Joachim hatte das 111 Mitglieder starke Orchester in seiner Gewalt, als ob er seit wer weiss wie langer Zeit damit operirt hätte. Bedenkt man die Zusammensetzung des Orchesters, so muss man sich doppelt dieses so schnell und glücklich ausgeübten Einflusses freuen: eine solche Elite von tüchtigen als

Künstler renommirten Geigern und Bläsern ist selten beisammen gewesen; hier konnte Joachim einmal praktisch erproben, wie hoch sein Ansehen unter seinen Kunstgenossen ist. Mit der grössten Willfährigkeit und Hingebung wurden seine Anordnungen befolgt: wie oft liess er diese Elite von Concertmeistern und Kammermusikern diese und jene Passage in einzelnen Stimmen wiederholen, bald Bläser allein, bald Geiger allein spielen, bis er die Schönheit des Klanges und des Zusammenspiels erreicht hatte, welche er wünschte! An der Spitze der Violinen standen als Vorgeiger die Herren von Königslöw und Straus. Die Einrichtung, dass zwei Vorgeiger mitwirkten, liess erwarten, dass einer bei der ersten, der andere bei der zweiten Geige dieses nicht unwichtige Amt übernehmen werde. Dem war nicht so; die beiden Herren spielten am ersten Pulte der ersten Geige. Damit war also das eigentliche »Vorgeigen« aufgegeben, denn wenn ein Theil der anderen Geiger sich den Bogen des Herrn von Königslöw, der andere den Bogen des Herrn Straus sich zum Muster nahm, war die Einheit, welche der Vorgeiger in die Masse hereinbringen soll, verloren und so schien es auch in den ersten Tagen der Proben der Fall zu sein. Die Einrichtung, dass der Vorgeiger erhöht und sichtbar für Alle steht, hatte man hier nicht getroffen: dadurch dass zwei Vorgeiger mitwirkten, war diese ausserordentlich praktische und wirksame Maassregel auch überflüssig geworden. Doch glaube ich, dass bei einem Vorgeiger das Vor- resp. Zwischenschlagen in der D moll-Symphonie nicht vorgekommen wäre. Ueberhaupt wäre dieser und jener Vortheil dadurch zu erzielen gewesen, so z. B. ein intensiveres forte und fortissimo, das eigentlich trotz der fünfzig Geiger (wenn ich die Violaspieler dazu rechne) nicht recht heraus kam. Dass man an die zweite Geige und die Viola gleichfalls treffliche Spieler berufen hatte, war für das Orchester ein wesentlicher Vorzug, dessen Bedeutung man schon beim Beethovenfeste erprobt hatte. Die Bläser waren grösstentheils Joachim's alte Unterthanen aus der hannöverschen Kapelle. Sie zeichneten sich durch jene wundervolle Zartheit im Klange aus, welche niemals aufdringlich wird und selbst im forte Stand hält. Die Posaunen klangen besonders edel; ich erinnere mich nie dieses Instrument so edel und doch kräftig gehört zu haben, wie von dem Ensemble der drei hannöverschen Kammermusiker Justus, Schwemmler und Steinmann. Die Hornisten wendeten stellenweise Naturhörner an, z. B. in der C dur-Symphonie. Die Pauken, ein durchaus nicht unwichtiges Instrument, wurden sehr gut von Herrn Mahler aus Aachen geschlagen.

Dem oben gerühmten wohlthätigen Einflusse Joachim's konnte sich auch der Chor nicht entziehen. Joachim leitete persönlich die letzten Bonner Proben des Nachtliedes und der dritten Abtheilung der Faustscenen; ich habe von Mitsingenden gehört, dass wenige Bemerkungen und Anordnungen, die Joachim getroffen, von ausserordentlicher Wirkung gewesen: der Chor sei dadurch neu belebt worden. Wasielewski hatte mit dem Bonner Chor gründlich studirt; beim Beethovenfeste hatte derselbe glänzende Proben abgelegt und das Fest gewissermaassen gerettet, da die Auswärtigen sehr vielfach durch Abwesenheit glänzten. Dieses Mal hatte sich wesentlich der Kölner Chor daran betheiligt, auch mit ihm hatte Joachim einige Uebungen gehalten. Es werde bei dieser Gelegenheit der merkwürdigen Thatsache erwähnt, dass man früher immer fast gleichviel Instrumentalisten und Chorsänger hatte. So wirkten bei dem grossen Händelfeste 1784 253 Instrumentalisten und 248 Sänger mit. Sollte vielleicht das jetzige numerische Uebergewicht der Sänger, deren Anzahl bei der Schumannfeier 346 betrug, über die Instrumentalisten daher rühren, dass jene jetzt weniger leisten? Thatsache ist, dass viele daran Theil nehmen, um eben nur dabei gewesen zu sein. Die Aufstellung auf der Orchestertribüne wird durch die grosse Zahl der Sänger und Sängerinnen eine so enge und gedrängte, dass die Tonmasse des dazwischen fast eingekeilten Orchesters entschieden beeinträchtigt wird. An dem Tage der Kammermusikmatinée war der Chor gewiss vollständig vertreten und ausserdem hatte man noch Plätze auf der Orchestertribüne verkauft; es war also kein Wunder, dass das Streich-Quartett ziemlich dünn klang. Man sollte darauf künftig Rücksicht nehmen und die Phalanx der Damen und Herren neben dem Orchester nicht zu dicht stellen, zumal doch sehr viele nicht mitsingen. Wenn von dem ganzen nominell eingeschriebenen Chor (346 Mitglieder) jeder gesungen hätte, wie er hätte singen müssen, die Wirkung wäre eine bedeutendere gewesen. Häufig, besonders aber in dem Schlusschore von »Paradies und Peri« vermissten wir die nöthige Kraft, obgleich die Präcision fast durchgängig sehr lobenswerth war; durch Schönheit des Klanges zeichnete sich besonders der Sopran aus, bei dem auch ein stattliches Contingent Schülerinnen des Kölner Conservatoriums secundirte.

Die Namen der Solosänger (Frau Wilt aus Wien, Frau Amalie Joachim, Frl. Sartorius aus Köln, die Herren Diener, Schulze und der »herrlichste von Allen« Julius Stockhausen sind zu bekannt, als dass ich Neues im Allgemeinen von ihren Fähigkeiten erzählen könnte. Ich werde ihrer bei der Besprechung der einzelnen Aufführungen öfter zu erwähnen haben. Wohl mit Recht durfte man also von einer solchen Vereinigung vortrefflicher Kräfte etwas erwarten, was man nicht alle Tage zu hören bekommt. Waren doch Alle von der schönen Idee beseelt, einen wahren Act der Pietät für einen unserer Lieblingsmeister zu begehen in Gegenwart der ausgezeichneten Künstlerin, welche als Braut und als Gattin durch ihre Kunst Robert Schumann stets zu neuen herrlichen Schöpfungen begeistert hatte! (Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Schriften über Musik.

Otto Kade: Der neu aufgefundene **Luther-Codex** vom Jahre 1530. Denkschrift für evangelische Christen, dargebracht im Jahre der Wiederherstellung des Deutschen Reiches 1871. XVI, 183 S. mit 7 Bl. Facsimiles. Dresden, Klemm 1871. Querquart.

Eduard Schelle: Die päbstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Capelle. Ein musik-historisches Bild. XVIII, 274 S. (nebst 2 Notentafeln). Wien, Gotthard 1872. gr. 8°. mit 2 Steintafeln in 4°. n. 2 Thlr.

(Schluss.)

Das zweite obengenannte Buch, verwandten Inhalts aber grundverschiedener Form und Darstellung, giebt Lebensanschauungen eines römischen Christen über die frühere und heutige Tonübung der Liturgie, in freudiger Theilnahme des Herzens ohne viel Schön-Rednerei; dazu enthält es weit mehr als der Titel und selbst der Index S. XVIII meldet; nämlich sieben historische Excurse: S. 243 über Psalmengesang — 250 Gregorianische Sängerschule — 255 Liste der Kapellmeister — 258 Liste der Sänger — 266 der gregorianische Gesang — 276 Organum und Faux Bourdon — 272 zu Palestrina biographisch-kritische Notizen — endlich zur technischen Kenntnissnahme die zwei Tafeln über Psalmentöne und Neu-

men. — Begreiflich, dass hier manches schon Gesagte und Bekannte vorkommt, doch ist auch eigne Forschung in den anhänglichen Excursen sichtbar. Uebrigens hat auch das seinen eignen Werth, bekannten Inhalt in ansprechender oft schwungvoller Sprache ohne falsches Pathos den weniger Gelehrten in einem Gesammtbild vorzuführen.

Nur die Erzählung von den Vorstufen des gregorianischen Gesanges S. 20—38 und späteres darauf bezügliche ergeht sich einigemal in blühenden Hypothesen, welche statt den verborgenen Läufen rinnenden Lebens nachzuspüren vielmehr die Aenderungen und Fortschritte heiliger Kunst aus zufälligen Ereignissen oder bewusster hierarchischer Absicht ableiten. Gründliche Geschichtforschung hat neuerdings im Mittelalter manches heller gefunden als man gewohnt war jene Zeit anzusehen, so u. a. über Bestand und Entwickelung des römischen Rechts, der Sprache, Poesie und anderer Künste: sollte nicht auch unserem Bezirk ein aufklärendes Licht zu Theil werden? In unserer Aera der umwälzenden Neuerung, wo manches Unmögliche möglich geworden, sollte nicht irgend ein glücklicher Finder die Ableitung römischer Tonkunst aus uritalischen Gründen erfinden, nachdem kürzlich in Mendel's Universal-Lexikon aus einem assyrischen Steinklotz verwitterten Angesichts, das eben so gut einen Nimrod bedeuten kann als ein Termitenschilderhaus — ein gewisser Geschichtsbaumeister heraus construirt hat: eine assyrische Ur-Flöte, aus der sich die Möglichkeit der Hypothesis der Genesis der Scala diatonica entwickele, indem jene Keilschrifter trotz aller Keilerei noch Musse hatten, »das Intervall der Octave aufmerksam zu betrachten« . . . übrigens wird uns erlaubt, uns über das Wesen der babylonischen Musik »eine Ansicht zu bilden«. S. Mendel 1, 389 vgl. 326. — Was hindert uns, aus Livii Hist. 9, 30 den Schluss abzuleiten, dass die Römer von Alters her allem Göttercultus eine musikalische Liturgie (ungleich den hochkünstlerischen Griechen!) unentbehrlich achteten, dieweil einstmals, als die tiburtiner Musicanten qui sacris praecinerent Strike machten, S. P. Q. R. alles dran setzte, sie mit Güte oder Gewalt wieder zu holen. — Man dürfte sich doch wohl »eine Ansicht bilden« über solche »Ansichten«, wenn man sieht, wohin sich hypothetische Geschichtdichtung versteigen kann, vgl. A. B. Marx: Gluck und die Oper. 1, 150.

Wie anders, wo der Verfasser auf sicherem Fundament, wenn auch unter Mithülfe universeller Arbeiten z. B. Gregorovius, Ambros u. s. w. die Bilder aufrollt von dem sinn- und kunstreichen selbst in späterer Ueberladung noch imponirenden Cultus des königlichen Priesterthums, wo dann auch das Kleine und Niedere neben dem Prächtigen bedeutsam eingeflochten zum grossen Ganzen gestaltig mitwirkt. Man wird von der Haushaltung der Sängerschulen des Parvisium (Kinderschule) und Orphanotropheum ausgehend durch den gesammten Haushalt der päbstlichen Kirche gleichsam processionsweise an allen geweiheten Orten der ewigen Stadt vorbeigeführt zu dem höchsten Bilde, dem Passions- und Osterfest in der Hebdomas Sancta, welcher Palestrina's Lamentationes und Improperia ursprünglich angehören und bis heute ihren Höhepunkt bilden. — Dies alles ist ansprechend erzählt, und hier nicht weiter davon zu berichten; sehen wir vielmehr einiges Besondere an, was Theilnahme oder Widerspruch erregt. Denn dass das Werk nicht abgeschlossen sei, beklagt der Verfasser selbst (Vorrede S. IV—VI), weil er durch Kriegsläufte gehemmt, die anfangs beabsichtete vollständige Geschichte des römischen Gesanges von Gregor bis in die jüngste Zeit nach den Quellen nicht vollenden konnte.

Von den Kernstellen, die sowohl belehrend als in ansprechender Darstellung gegeben sind, heben wir heraus die Beschreibung des gregorianischen Gesanges in seiner Blüthe S. 108, 210—217; ferner die zwar etwas hypothetische, aber doch traditionell bezeugte Einwirkung der germanischen und gallischen Sangweise auf den römischen Gesang 93, 94, 193 — dann die Gründung der eigentlichen Capella Sistina durch Sixtus V. S. 204, deren Stabilität seit 1625 zum heutigen Bestande fixirt (S. 210) eine der wichtigsten Traditionen ist und bleibt für die gesammte Kirche; — die hübsche Geschichte von dem Virtuosen Vicentini, dem sprechenden Vorbild eines Zukunftsmusikanten 227—233 u. s. w. Vermisst haben wir dagegen eine gründlichere Nachricht über das verbrannte Antiphonarium S. Gregorii. Dass Gregor IV., welcher etwa um 810 das höchste Bisthum verwaltete, es noch hätte lesen können, weil es im Lateran vorhanden gewesen (S. 98) stimmt nicht mit der sonst allgemeinen Annahme, es sei schon 790 das St. Galler Exemplar als authentische Copie des verbrannten überall in der Kirche anerkannt. Auffallend erscheint es hier, dass französische Musik-Historiker wie Bertrand (Revue moderne 1866, p. 130) den Untergang des originalen Antiphonars noch in den sechziger Jahren nennen un fait négligé par tout le monde, während der deutsche Schweizer Schubiger dieselbe Thatsache schon Jahre vorher als längstbekannte nennt.

Wichtiger als diese Frage ist die nach dem vollen Verständniss der Neumen, jener aus Punkten und Strichen wunderlich gewebten stenographischen Notenschrift, die sich nach Guido Aretinus etwa von 1000—1400 erhielt und von vielen tüchtigen Forschern noch heute für unlöslich oder nicht allseitig lösbar erklärt wird. Den Neumen fehlte die Klarheit der Tonhöhe und zum grösseren Theile auch die rhythmische Zeichnung: wie war also möglich eine ganze Melodie zu erkennen ohne mündliche Tradition? Diese fand auch wirklich statt am Scheidepunkt der Neumenschrift, als die gewaltig vordringende Mensuralschrift (die Quelle der modernen Noten) noch aus lebendiger Tradition übersetzen konnte; diese mögen wir daher getrost als gültige Uebersetzungen erkennen, und es sind deren von den ältesten Cantus firmi eine ziemliche Anzahl glücklich durch die Zeiten gerettet. Was aber nach 1450 und später aus den Neumen übersetzt ward ohne jene mündliche Hülfleistung, trägt schon in der Mehrfaltigkeit der Deutung die Spuren der Unsicherheit, die den Schlüssel des Geheimnisses verloren. Wenn nun unser Verfasser die völlige und sichere Lösung aller Räthsel S. 130—144 vergl. 169 — schon jetzt behauptet, so fürchten wir, das sei zu sanguinisch geurtheilt; wie würde es uns freuen, wenn wir irrten! — Unter den übrigen literarischen Citaten (die man wohl hie und da vollständiger und genauer wünschte) ist die mehrmalige Erwähnung des Boetius hervorzuheben, weil sie von einer gewissen Bekanntschaft mit dem nicht leicht verständlichen Meister Kunde giebt: desto unbegreiflicher ist das ausschweifende Lob, das ihm S. 154 zu Theil wird: er habe den Augen eine neue Welt der Harmonie, einen ungeahnten Reichthum an fertigen theoretischen Bestimmungen für die Architektonik musikalischer Gedanken eröffnet, einen vollständigen Apparat zu einer Formenlehre gegeben« — von welchem allem in den fünf Büchern de musica keine Spur zu finden, da er sich gänzlich daran genügen lässt, die akustischen Messungen der Griechen und die Systeme ihrer Hauptlehrer Pythagoras, Aristoxenus, Ptolemäus zu reproduciren und kritisiren, statt ästhetischer Formenlehre aber nur in den einleitenden Capiteln schwungvolle Betrachtungen anstellt über Werth und Wirkung der Tonkunst.

An der löblichen Ausstattung des Buches ist nichts zu tadeln, als einige wenig bedeutende Buchstabenfehler im Druck; S. 218 Mitte ist zu lesen Leo X. statt L. III. Das mehrmalige der Melos statt das M. (74, 125) scheint auch anderen geläufig, wie uns aus neueren Schriften erinnerlich. Das Wort Literatur zu brauchen anstatt Musikalien, Notensammlung,

Notenschatz*) ist neuerlich bei gelehrten Leipzigern Mode geworden, nicht zur Bereicherung der Deutlichkeit; und Beethoven würde sich schönstens verbeten haben, Literat zu heissen statt Musikus. — Die beigegebenen Tafeln über Psalmentöne und Neumen sind dankenswerth und schön deutlich ausgeführt. *E. Krüger.*

*) Wie hier S. 227. Jetzt hört man schon von Violoncell-Literatur, Literatur der Flöten, Guitarre u. s. w. Fehlt noch in Grimm's Wörterbuch.

Bibliographische Beiträge.

(Von **Carl Israël.**)

Fridericus Lindner: Gemma musicalis. Liber I. II. III. Noribergae 1588—90.

(Fortsetzung.)

II.

LIBER SECVNDVS | GEMMAE MV- | SICALIS : *SELECTISSIMAS VARII STILI* CANTIONES QVAE MADRIGALI ET NAPOlitane Italis dicuntur, Quatuor, Quinque, Sex & plurium vocum continens.

Quarum omnium versa pagina accuratissimum Indicem (qui et Musicorum, è quorum monumentis sumtae sunt, | nomina prodet) exhibebit. Editae studio et opera FRIDERICI LINDNERI, S. P. Q. NO- | RIBERGENSIS à cantionibus.

NORIBERGAE, | EX TYPOGRAPHIA MVSICA CATHA- | RINAE GERLACHIAE.

M. D. LXXXIX.

An das Vorige angebunden. Canto (a — p); Alto (aa — pp); Tenore (A — P); Basso (AA — OO); Quinto (Aa — Oo); Sesto (Aaa — Lli). Widmung auf dem 2. und 3. Blatt des ersten Bogens.

Magnifico Viro, Nobilitate generis, omnibusque virtutum ornamentis et multiplici rerum usu & experientia praedito, Domino CAROLO ALBERTINELLO Florentino, Domino & fautori suo suspiciendo, S. P. D.

Cum ante menses ab hinc non multos, CAROLE nobilissime, interpellantibus me diversorum locorum Musicis atque cantoribus, primam ejus generis cantionum, quas Madrigaletti & Napolitane vocant, partem, ex praecipuorum in Italia artificum, quae quidem hoc tempore ad nos pervenere, monumentis collectam, edidissem; eamque singulari favore & approbatione Philomusorum exceptam esse animadvertissem: placuit, ut Typographo nostro sedulo efflagitanti morem gererem, et hanc secundam partem, quam non minore studio & delectu ex celebratissimorum totius Italiae Musicorum exemplaribus collegi, & aliquot hactenus non impressarum, non tamen minus suavium cantionum accessione auxi, typis evulgare: Quae quidem omnes & ipsae (meo judicio) ita compositae atque elaboratae sunt, ut cum primae partis cantionibus non infeliciter certare, & concentus dulcedine illas si non vincere, aequare saltem videantur. Hanc cantionum secundam partem, sub tui nominis auspicio, eodemque titulo, cujus tu ipse autor fuisti, Gemmae nimirum Musicalis, in publicum prodire volui, CAROLE nobilissime; non quod te his egere existimem, qui domi hujusmodi deliciarum instructisssimum promtuarium habeas, sed quod tibi in hujus artis cognitione & usu exercitatissimo, eas summae semper voluptati fuisse animadverterim. Deinde cum saepius, si quid ejus modi cantionum ex Italia ab amicis accepisti, eas mecum benigne communicaris, & alioquin jam per aliquot annos me pluribus iisque non contemnendis beneficiis affeceris, volui etiam, tua tibi quasi restituendo, hoc testimonio publico meam erga te observantiam & grati animi significationem ostendere. Fortasse etiam tuo exemplo aliquorum generosi animi accendentur, ut quoties per occupationes necessarias licebit, in hujus suavissimae artis exercitio potius, quàm in aliis frivolis rebus, voluptatem delectationemque quaerant. Oro igitur tuam Magnificentiam quàm officiosissime, CAROLE nobilissime, ut hoc meum factum in optimam partem interpreteris, & me porrò tua benevolentia complecti pergas. Ego quibus potero officiis tuum in me amorem atque studium demereri conabor. Bene vale, Noribergae Calendis Februarii, Anno à Christo nato 1589.

Tuam Magnificent: observans & colens,

Fridericus Lindnerus.

Vor wenigen Monaten habe ich auf den Wunsch von Musikern und Sängern den ersten Theil der sogenannten Madrigaletti und Napoletane herausgegeben, den ich aus den Werken der vorzüglichsten italienischen Künstler gesammelt hatte, soweit dieselben uns gegenwärtig bekannt geworden sind. Wie ich gesehen habe, ist derselbe von den Kunstliebhabern mit sehr grossem Beifall aufgenommen worden; ich gebe daher dem Verlangen des Verlegers nach und veröffentliche nun diesen zweiten Theil, den ich mit gleicher Sorgfalt und Auswahl aus den Werken der berühmtesten Musiker von ganz Italien zusammengestellt und durch einige noch nicht gedruckte aber nicht weniger schöne Canzonen vermehrt habe. Sie sind nach meiner Ansicht alle so gut componirt und ausgearbeitet, dass sie den Canzonen des ersten Theiles wohl ganz gut an die Seite gestellt werden können und wenn sie dieselben auch an Schönheit der Melodie nicht übertreffen, ihnen darin doch wenigstens gleichkommen. Es war mein Wunsch, diesen zweiten Theil der Canzonen Ihnen zu widmen und unter demselben Titel der »Gemma musicalis« zu veröffentlichen, dessen Urheber Sie selbst sind, nicht als ob ich glaubte Sie wären deren bedürftig, da Sie ja in Ihrer Heimath den reichsten Schatz derartiger Genüsse haben, sondern weil ich gesehen hatte, dass Sie als ein tiefer Kenner und geübter Praktiker in dieser Kunst an denselben stets ein sehr grosses Gefallen gefunden haben. Da Sie ferner oftmals, sobald Sie dergleichen Canzonen von Ihren Freunden in Italien erhielten, mir dieselben bereitwillig mitgetheilt haben und da Sie auch sonst durch mehrere Jahre hindurch mir mancherlei nicht geringe Wohlthaten erwiesen haben, so wollte ich auch, indem ich gleichsam Ihnen Ihr Eigenthum wieder zustellte, auf diese Weise Ihnen öffentlich meine Hochachtung und meine Dankbarkeit an den Tag legen. Vielleicht werden durch Ihr Beispiel auch Andere dazu bewogen, dass sie in der Mussezeit, welche ihnen ihre Beschäftigungen lassen, edelen Sinnes Vergnügen und Zerstreuung in der Ausübung dieser herrlichen Kunst suchen, statt in anderen armseligen Dingen. Ich bitte also Ew. Magnificenz auf das angelegentlichste, mein Unterfangen im besten Sinne aufzunehmen und mir auch fernerhin Ihr Wohlwollen zu schenken. Es wird stets mein eifriges Bestreben sein, Ihr Interesse für mich und Ihre Liebe zu verdienen. Leben Sie wohl. Nürnberg am 1. Febr. 1589.

Ew. Magnificenz ergebenster
Friedrich Lindner.

Der Index enthält 72 Gesänge, und zwar à 12: Nr. 1—2, à 10 Nr. 3—5, à 8: Nr. 6—9; à 7: Nr. 10—13, à 6: Nr. 14—34, à 5 Nr. 35—58, à 4: Nr. 59—72. — Die Tonsetzer sind:

Felice Anerio Romano 1: Nr. 66. Constanzo Antegnati 1: Nr. 62. Signor Cavallier Antinori 2: Nr. 25, 58. Gioseffo Biffi 2: Nr. 44—45. Girolamo Conversi 6:

Nr. 48—53. Claudio da Correggio 1: Nr. 47. Joan. Croce 1: Nr. 4. Noe Faignient 2: Nr. 63—64. Gio. Ferretti 12: Nr. 27—34, 54—57. Andr. Gabrieli 11: Nr. 2—3, 6—10, 14a, 15—17. Gio. Gabrieli 2: Nr. 1, 14b. Incerti autores 6: Nr. 67—72. Luca Marenzio 16: Nr. 5, 18—24, 35—42. Philippo de Monte 1: Nr. 43. Germano Pallavicino 3: Nr. 59—61. Hippol. Sabino 1: Nr. 26. Horatio Vecchi 2: Nr. 11, 65. Giaches de Vverth 3: Nr. 12—13, 46.

(Fortsetzung folgt.)

Das Richtfest des Wagner-Theaters in Bayreuth.

Zwei Zimmersprüche.

Aus Bayreuth wird der »Volks-Ztg.« geschrieben: Am 2. August wurde hier die Hebefeier des Wagner-Theaters in Gegenwart einer grossen Zuschauermenge begangen. Fremde waren ausser dem Abbé Franz Liszt, der schon längere Zeit in Bayreuth sich aufhält, trotz der Einladungen Wagner's nicht erschienen. — Dass Wagner in der Zukunfts-Poesie noch mehr leisten kann, als er im »Wigelaweia-Genre« bewiesen hat, lehrt das Gedicht in Zukunfts-Knittelreimen, welches er auf dem Baue den anwesenden Werkleuten und Vertretern der Stadt Bayreuth vortrug. Wir lassen es wörtlich hier folgen:

Zum Hebefeste des Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth.

Sollt' ich Euch mit rechtem Gewichte danken,
Ich glaub', unter der Wucht müsste der Dachstuhl schwanken;
Damit wir aber Alle unversehrt bleiben
Sag' ich nur ohn jed' Uebertreiben,
Dass ich wohl Bescheid davon weiss.
Was ich verdank' eurem redlichen Fleiss.
Jetzt haben wir Alle zwar gut lachen,
Da hoch in der Luft wir uns lustig können machen:
Als wir aber noch tief im Erdboden staken,
Da hatte das Ding manch' schlimmen Haken;
Da hiess es: was graben denn die dort unten?
Wird dort der Stein der Weisen gefunden?
Den liessen wir liegen; doch Mauersteine
Stemmten wir auf zum festen Gebeine,
Darauf in die Luft wir hoch
Uns schwangen aus dem tiefen Loch.
Die Zimmerer mit ihren langen Stecken,
Die mussten das Gerüst in die Höhe recken,
Darauf wir nun stehen und weithin schauen,
Uns zu bedenken, was nun noch zu bauen.
Verstehn's noch nicht Alle, doch Eins ist gewiss:
Das Ding geht nach einem sichren Plan und Riss.
Ihr liess't sie leben, die beide erdacht;
Doch wissen sie's selber kaum, wer sie gemacht.
Ganz richtig zwar that Jeder das Seine,
Und dass ihr gleich seht, wie die Sach' ich meine, —
Ohne den Brückwald, seinen Riss und Plan,
Kamen wir sicher nicht auf dies Gerüst heran.
Betrachtet's genau: das war eine Kunst,
Solch' Werk wächst nicht aus Nebel und Dunst!
Ich glaub', dass keine deutsche Stadt,
Solch' kühnen Zimmerbau aufzuweisen hat.
Der kam vom Papier nun auf das tiefe Loch,
Meint man, er wär' draus herausgewachsen doch!
Wie kamen wir heraus aus Lehmen und Koth?
's half Einer dem Andern, und Allen die Noth:
Und war's nicht ein Helfer, so war es ein Hölfel.
Dem Zimmermeister Weiss half der Maurermeister Wölfel.
Das alles ist klar und Jedermann weiss es;
Doch bedarf's noch immer eines Beweises,
Wie das Alles mit rechten Dingen zuging,
Dass man hier solchen Baues sich unterfing.
Die Sache hat einen dunklen Grund,
Gleich dem, auf dem dies Gerüst entstund.
Nun Ihr aus dem Grund es heraufgebracht,
So sag' ich Euch auch, wer den Plan gemacht.
Mag wer will Teufelswerk drin erschauen,
Ich sag's: den Plan entwarf — das Vertrauen
Ein tief unergründlich deutsches Verlangen
Sollt wieder einmal zum Vertrauen gelangen;
Es vertraute Einer auf deutsches Wesen;
Nun hört, ob er damit unglücklich gewesen!
In langen Jahren schuf er sein Werk;
Ihm gab das Vertrauen Kraft und Stärk:
Und dass er sein Werk getrost vollende,
Reicht' ein König ihm selbst die Hände.
Im bayrischen Frankenland
Bot ihm der Bürger nun auch die Hand;
Und hatt' er auf sich selbst vertraut,
Vertrauen nun auch das Haus ihm baut,
Darin sein Werk aus seinem Plan
Nun deutlich auch tret' an die Welt heran. —
Drum sag' ich: der Grund, auf dem wir bauten,
Ist, dass mir Bayreuth's Bürger vertrauten.
Und das ist nicht nur so bildlich gesprochen:
Der Grund, in den wir dies Loch gebrochen,
Das ist Bayreuther Grund und Boden;
Den sollten wir diesmal nicht ausroden,
Sondern mit solchen Kunstbäumen bepflanzen,
Die wir umzäunen zu einem festen Ganzen,
Darin der Welt sich bald solle zeigen,
Was deutsches Vertrauen sich schaffe zum Eigen.
Und will ich euch allen Helfern nun danken,
So fass' ich Alles in einen Gedanken,
Der Alles, was ich jetzt sagte
Und kühn anzudeuten wagte,
Wie ein edles Bild im festen Rahmen,
Einschliesst in einen Namen:
Ich denke, Keiner von Euch es bereut,
Ruft er mit mir: — es lebe Bayreuth!

Die »Rheinische Zeitung« vom 13. August bringt einen anderen Zimmerspruch »Zum Hebefeste des Bühnenfestspielhauses zu Bayreuth«, den wir ebenfalls folgen lassen:

Laut sei es dem deutschen Volk verkündet,
Das grosse Werk ist nun fertig »gegründet«;
Fest ist gebaut das erhabene Haus,
Nun rüste Dich, Volk, zu dem Ohrenschmaus!
Nur dreihundert Thaler kostet der Platz;
O Du heiliger, deutscher Nibelungenschatz,
Du Reichs-Milliardengeist, nun führe
Dein Volk zu Rheingold und Walküre!
Führ's hin zu der Musen echt deutschem Sitze,
Zu der holden Tonkunst zukünftiger Spitze.
Es lern' der Germane herabzublicken
Von des deutschen Parnasses felsichtem Rücken,
Von des Blocksbergs hohem Walkürengipfel,
Herab auf der alten Zöpfe Zipfel.
Walküre, Du dichterisch hehre Gestalt,
Erringe den Preis Dir mit Zaubergewalt!
Held Siegfried, umhüllt mit dem Zukunftskleide,
Werd' Deutschlands Augen- und Ohrenweide!
Hast lange genug gegen Drachen gefochten;
Jetzt werden Dir andere Lorbeer'n geflochten.
Zum Kampf mit der Zopfzeit blödem Getöne,
Zum Kampf in jugendlich frischer Schöne!
Der Arien bleiche Gespenster, entweicht!
Der Zahn der Zeit hat euch erreicht.
Verstumme Du, Figaro's Hochzeitstand;
Osmin mag schimpfen im Morgenland;
Der Zauberflöte Geklingel-Geklangel
Sei verbannt auf ewig in's Tingeltangel!
Den Don Juan werfet in's alte Gerempel,
Zum Teufel den ganzen classischen Krempel!
Die wahre Kunst blüht hier in Bayreuth;
Herbei, ihr Schaaren, der Meister gebeut!
Hier ward auf deutschen Sinn vertraut,
Ein deutscher König hat mitgebaut.
Hier seht ihr den Fortschritt, den festen und klaren;
Preis't hoch des Rhythmus frei'sies Gebahren;
Hört an — doch dass ihr löst das Problem,
Sorgt für ein böotisches Nervensystem —
Hört an das rasende Notengewimmel,
Der Accorde schauriges Kriegsgetümmel;
Bewundert, was Niemand noch gesehen,
Wer kann es begreifen, wer mag es verstehen,
Die ewig unendliche Melodie,
So geschaffen Herrn Richard Wagner's Genie.
Du liebes Deutsches Vaterland,
Wardst stets beschützt von höh'rer Hand;
Jetzt weiss ich es wirklich kaum zu sagen:
Soll ich preisen Dein Loos, soll ich preisen Dein Wagen?*)

---

*) Tausig's Grabschrift von Richard Wagner: (siehe Nr. 27, 28 d. Ztg. Sp. 430, 446.)

Reif sein zum Sterben,
Des Lebens zögernd spriessende Frucht,

Hab' sonst von manchem Meister gelesen,
Auf den wohl stolz Du einst gewesen;
Ob mit Recht oder Unrecht, ich mag's nicht ergründen;
Doch hör' in Sang und Spiel ich's künden:
Sie sind geliebt von viel schönen Frauen,
Von edel'n Männern in all Deinen Gauen.
Herrn Mozart ehren wir zumeist;
Er vertraute wohl auch dem deutschen Geist;
Du, Deutschland, warst seiner Arbeit Feld,
Er verschmähete Wälschlands Gut und Geld.
Herr Mozart war wohl auch ein Genie,
Doch ist er gestorben, man weiss nicht, wie,
Doch liegt er begraben, man weiss nicht, wo,
Nie ward er des Lebens recht herzlich froh.
Beethoven's gewaltigen Genius,
Ihn liessest Du leiden viel Noth und Verdruss,
Du hast Haydn und Händel in's Ausland geschickt,
Seinen Ruhm hat nie der Schubert erblickt;
Du liessest ihn ruhig jammern und klagen;
War es Dein Loos, oder war es Dein Wagen? —
Gleichviel, ich preis es, Du hast gespart
Für den Meister der echten, zukünftigen Art
Deine ganze Kraft, Dein ganzes Geben;
Hoch soll unser Meister Wagner leben!
Nun sag' ich euch, Deutsche, und merkt's euch Alle,
Dass euch nur ja der Siegfried gefalle!
Wir dulden hier keinerlei Widerspruch;
Nie bringt ihr des Ruhmes, des Lobes genug.
Und wer da zu kritteln und tadeln versucht,
Der wird auf ewig von uns verflucht.
Wir schreien ihm zu, das sei seine Strafe,
Wir schreien ihm zu, ob er wach' oder schlafe,
Hei, Weiala, Weia, im Chore vereint:
Du bist des deutschen Reiches Feind!

K . . . . . ., 10. August 1873. A . . . . Th . . . . s.

Früh reif sie erwerben
In Lenzes jäh erblühender Flucht,
War es Dein Loos, war es Dein Wagen,
Wir müssen Dein Loos, wie Dein Wagen beklagen.

In der Berl. Montagsztg., die vorstehende Inschrift einen auf Stelzen gehenden Unsinn nennt, wird eben dieselbe von Ad. Glassbrenner auf folgende Art persifflirt:

War es Dein Loos, war es Dein Wagen,
O Tausig,
Eine Inschrift so grausig,
Die geistlos gedichtet,
Dich und Dein Wirken vernichtet,
Von Richard Wagner friedhöflich zu tragen:
So muss ich Dein Loos, wie Dein Wagen beklagen.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

* **Leipzig.** In dem Organ des Leipziger Stadtrathes, dem »Tageblatt«, lesen wir folgendes officiöse Communiqué: Dresdener, wie Berliner Blätter berichten, dass Herr Director Haase demnächst die Direction des hiesigen Stadttheaters niederlegen werde und Herr v. Moser zu seinem Nachfolger bestimmt sei. Dem gegenüber dürfte zu erwähnen sein, dass Herr Haase noch bis 1876 contractlich gebunden ist und daher eine Lösung seiner Verpflichtungen nur im Einverständniss mit der städtischen Behörde erfolgen könnte. Ebensowenig liegt es im Bereich der Möglichkeit, diese oder jene Person als eventuellen Nachfolger in der Direction des hiesigen Theaters zu bezeichnen, da die Entscheidung hierüber in die Hand mehrerer städtischen Factoren gelegt ist und in den betreffenden Kreisen bis jetzt eine derartige Entscheidung natürlich gar nicht in Frage gekommen ist.

* **Paris.** Die Pariser Grosse Oper, welche sich bekanntlich zum Umzug in ein neues Haus rüstet, besteht seit 1671. Während dieser Zeit hat sie neunmal ihr Local gewechselt. Am 19. März 1671 im Ballhause der Rue Guenegand eröffnet, verlegte sie ihren Schauplatz am 30. März 1672 nach dem Ballhause der Rue de Vaugirard, wo sie bis zum Schlusse des Jahres 1672 blieb. Von 1673 bis 1763 hatte die Oper das im letztgenannten Jahre abgebrannte erste Palais-Royal-Theater inne. Von 1764 bis 1770 war sie in einem in den Tuilerien errichteten Provisorium untergebracht, übersiedelte 1770 nach dem zweiten Palais-Royal-Theater, und als auch dieses, und zwar 1781, abgebrannt war, bezog sie ein neues Provisorium im Theater der Menus-Plaisirs. Nach 1781 wurde die Oper in das Theatergebäude der Porte St. Martin verlegt, 1794 dann nach der Rue Richelieu, wo sie bis 1820 blieb. Im Jahre 1820 bis 1821 feierte die Oper und gab nur einige Vorstellungen in der Salle Favart und der Salle Louvois. Im Jahre 1821 endlich bezog sie das Theatergebäude der Rue Lepelletier, aus dem sie, wenn das neue Opernhaus, dessen Bau Napoleon begann, vollendet ist, scheiden soll.

* **Wien.** Liste der Ehrendiplome für musikalische Instrumente auf der Weltausstellung:

Bergszaszy, Ludwig, Ungarn, Buda-Pest; Claviere.
Blüthner, Julius, deutsches Reich, Königreich Sachsen, Leipzig; Claviere.
Schiedmayer u. Söhne, deutsches Reich, Königreich Würtemberg, Stuttgart; Claviere.
Schweighofer's Söhne, Oesterreich, Wien; Claviere.
Streicher, J. B. und Sohn, Oesterreich, Wien; Claviere.
Walker, L., deutsches Reich, Königreich Würtemberg, Ludwigsburg; Orgeln.

* Der frühere Lehrer des Gesanges am Conservatorium der Musik zu Leipzig, Herr Albert Konewka, hat zu Frankfurt a. M., woselbst seine Frau, Johanna Konewka-Martin, als Gesanglehrerin sich bereits einen rühmlichen Namen erworben hat, eine Gesangschule errichtet, die sich zur Aufgabe stellt, eine tüchtige Gesangsbildung im Allgemeinen zu geben, Künstler für eine öffentliche Laufbahn — Concert und Bühne — vollständig auszubilden und für das Lehrfach theoretisch und praktisch vorzubereiten.

* Neuerdings aus Amerika eingelaufene Nachrichten widersprechen der früheren (in Nr. 30 auch von uns gebrachten) Mittheilung vom Tode der Sängerin Frau Fabbri-Mulder.

* [Eine neue Oper.] Für das Bremer Stadttheater ist eine neue Oper zur Aufführung in Aussicht genommen worden. »Der Königspage« ist der Titel der Novität, die zur Zeit August des Starken spielt. Der Text des Librettos ist von dem früheren Ober-Regisseur dieser Bühne, Carl Schultes, während die Musik von dem dortigen ersten Kapellmeister und früheren Mitdirector dieser Bühne, Herrn Th. Hentschel, während der verflossenen Sommersaison in Wiesbaden componirt wurde.

* [Hr. Hans Lortzing], der jüngste Sohn des Opern-Componisten Albert Lortzing, hat auf der Bühne des kgl. Hoftheaters in Dresden ein Gastspiel als »Don Carlos« und »Schiller« (Karlsschüler) vor Kurzem begonnen.

* Gestorben: Karl Wilhelm, der Componist der »Wacht am Rhein«, zu Schmalkalden, seinem Geburtsorte, am 26. August im 58. Lebensjahre.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

Musica sacra, Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik, herausgegeben von Franz Witt. Regensburg. Nr. 7. *Fr. Witt:* Das »Te Deum«. — Ein Kirchencomponist des 18. Jahrhunderts. (Joannes Antonius Kobrich, Op. XXI. 1759.) — Orgelbau. (Schweizerisches.) — Anglica, non Angelica. (Fortsetzung und Schluss. Nr. 7. 8.) — Vorschläge zur Hebung der Kirchen-Musik in Württemberg. (Nr. 7. 8.) — Umschau. Notizen. Feuilleton: Musikalische und andere Reise-Erinnerungen 1872 (Fortsetzung und Schluss. Nr. 7. 8.). — Nr. 8. *Fr. Witt:* Studien über den Vortrag. — *Fr. Witt:* Die vier Marianischen Antiphonen. Eine liturgisch-musikalische Abhandlung. — Musica ecclesiastica catholica. — Des hl. Ephräm Lobsprüche über den Psalmgesang. Zusammengestellt von Battlogg. — *H. Hugo:* Ueber die Mundhaltung beim Gesang. (N. B. M.-Ztg.) — Umschau etc.

Neue Berliner Musikzeitung. Berlin, Ed. Bote & G. Bock. Nr. 27—32. Nr. 27. *Carl Kossmaly:* Der Wahrheit die Ehre. (Nr. 27—28.) — Recensionen — Correspondenzen — Nachrichten. — Nr. 28. Das öffentliche Prager Musikleben in der Saison 1872 und 1873. (Nr. 28. 29.) — Correspondenzen. — Feuilleton. Kaiserin Maria Theresia im Schlosse Eszterhaz. Von *C. F. Pohl.* (N. fr. Pr. 1872 Nr. 2740 u. 2741.) (Nr. 28—32.) — Nachrichten etc. — Nr. 29. *Albert Hahn:* Robert Franz als Bearbeiter alter Musik. (Nr. 29—31.) — Recensionen (R. Eitner über Ed. Schelle's Die päpstliche Sängerschule in Rom). — Correspondenzen. — Nachrichten. — Nr. 30. Recensionen (Langhans, die kgl. Hochschule für Musik in Berlin, H. v. Herzogenberg Op. 13. A. Junkelmann Op. 24). — Correspondenzen. — Nachrichten. — Nr. 31. Recensionen (F. W. Jahns C. M. v. Weber. — J. Brüll Op. 10. — J. Rheinberger Op. 63, 59. — F. David Vorstudien. — E. Streben Op. 35. — R. Stöckhardt Op. 4, 5). — Nachrichten. — Nr. 32. *W. von Lenz:* Die »Pleskauerin« Oper in 4 Acten und 6 Bildern, Musik von Nikolai Rimski-Korssakow, Sujet aus dem gleichnamigen Drama von L. Mey. — Recensionen (A. D. Lomann, A. Wilhelmy-Chopin, — E. Krones Op. 1, — Chr. Fink Op. 30, — Ed. Goetz Op. 8). — Nachrichten.

The Orchestra. A weekly review: Musical, Dramatic, and Literary. London, by James Swift. Nr. 510—514. Nr. 510. Opera, Concerts, Theatres. — Musical training for the blind. — National music meetings. — Organ playing. — Past and future of the music meetings. — »L'Allegro« and »Il Pensieroso«. (From the German of Chrysander.) — Nr. 511. A Chapel-boy of 1746. — Cooking a masterpiece. — Prince Poniatowski. — The teaching of the future. XXV. by Charles Lunn. — Nr. 512. The »Zauberflöte« Overture. — Nr. 513. Arthur Sullivan's oratorio »The prodigal son«. — Musik making and music teaching. — *T. K. Longbottom*: The national music meetings at the Crystal palace. — Nr. 514. Oriana, the madrigal queen. — The »Christus« of Liszt. — Swinburne and Wagner. — Ferdinand David.

The monthly musical Record. London, Augener & Co. Nr. 31. *E. Pauer*: John Sebastian Bach and George Frederick Handel. A parallel. (From A. v. Dommer's hist. of music.) — The new »Cotta« edition of the pianoforte classics. (II. III. art. Nr. 31. 32.) — Liszt's »Tasso«. Beethoven's Variations in a flat, from the sonata op. 26 (from Rochlitz.) — Beethoven's overture to »Coriolanus«. Transl. from Wagner's »Programmatische Erläuterungen«. — Correspondence. Reviews. Notes. — Nr. 32. Music at the Albert Hall. — Weber's »Jubel-Cantate« by *Ebenezer Prout*. — The national music meetings at the Crystal palace. — Correspondence etc. — Reviews.

Revue et gazette musicale de Paris. Directeur G. Brandus. Nr. 27—32. Nr. 27. *Ernest David*: Célébrités musicales du passé. Adrien Willaert et l'école Vénitienne. 1.—4. Art. (Nr. 27—30.) *Ad. Jullien*: Théâtre-lyrique (Royal-Champagne, opéra comique; mus. de Lemarié). — *Ch. Bannelier*: Le diapason et la notation musicale par Meerens. — Revue des théâtres. — Nouvelles. — Nr. 28. *W. de Lenz*: Les compositions de Chopin pour le Piano. 1.—5. art. (Trad.) (Nr. 28—32.) — Le Christ oratorio de F. Liszt. (Trad. de N. B. Mztg.) — Corresp. — Nouvelles. — Nr. 29. Corresp. — Revue des théâtres. — Nouvelles. — Nr. 30. Conservatoire national de musique et de déclamation. Concours publics. (30. 31.) — *Adrien Desprez*: La musique dramatique en Perse. — Nouvelles. — Nr. 31. Théâtre national de l'opéra. Reprise de l'Africaine. — École de musique religieuse. Distribution des prix. — Correspondance. A. M. Ch. Bannelier par *Th. Parmentier* (sur Meerens). — Revue des théâtres. — Nouvelles. — Nr. 32. Conserv. nat. de mus. et de décl. Distribution solennelle des prix. (Journal officiel.) — *Adolphe Jullien*: La musique et les philosophes au dix-huitième siècle. (Grimm.) (1) — Corresp. — Nouvelles.

Die Sängerhalle. Allgemeine Deutsche Gesangvereinszeitung für das In- und Ausland. Red. Heinrich Pfeil. Leipzig. Nr. 13. Gedichte zum Componiren. VIII. Morgenlied im Walde. *Ph. E.* — *Eduard Tauwitz*: Vom Musikalienmarkte. — Ueber's Jahr. — Bayerischer Sängerbund. Gesangfest in Landshut. — Aus der Liedertafelrunde (in jeder Nr.). — Neuigkeiten. — Kleinere Mittheilungen (in jeder Nr.). — Nr. 14. Das Liederbuch des deutschen Sängerbundes von *H. P.* — Festgruss zu dem am 4. Juni stattgefundenen Schubert-Concert. Von *H. S. Mosenthal*. — Die Provinzial-Liedertafel. — Das 5. Gesangfest des Leipziger Gausängerbundes in Delitzsch, am 13. Juli 1873. — Nr. 15. Die Enthüllung des Uhland-Denkmals in Tübingen. — Das Liederfest der Vereinigten Norddeutschen Liedertafeln zu Goslar. — Das 10. Provinzialsängerfest in Posen.

Signale für die musikalische Welt. Red. Bartholf Senff. Leipzig. Nr. 32. *Aug. Reissmann*: Die Bilse'sche Kapelle (zu Berlin). — Anzeigen (R. Kleinmichel Op. 10, 12, 17; Arno Kleffel Op. 14). — Dur und Moll in jeder Nr. — Nr. 33. Alessandro Stradella. — Anzeigen (J. Rheinberger Op. 63, H. Hofmann).

The Musical Times and singing-class circular. London. Vol. 16. Nr. 365. *Joseph Bennett*: The drift of modern music. — Opera. — New philharmonic concerts. — Reviews. — Littleton v. Gounod. Before Mr. Justice Denman and a special jury. — *Thomas Smith*: The rules of simple harmony. Correspondence.

Musikalisches Wochenblatt. Herausgeber u. Verleger E. W. Fritzsch. Leipzig. Mit monatl. Beil. Literaturblatt herausgegeben von Dr. Adolf Stern. Nr. 27—34. Nr. 27. *Dr. Carl Fuchs*: Symptome. 4—8. (Forts. aus Nr. 6, 7, 9). (27, 29, 31, 33.) — Kritik: Werke von Peter Cornelius. Bespr. von *Dr. F. Stade* (27, 28, 30, 31, 33, 34). — Feuilleton. *W. Tappert*: Verbal- oder Real-Injurie? — Tagesgeschichte. Berichte etc. Krit. Anhang (G. Hasse Op. 11). — Nr. 28. *Hans v. Wolzogen*: Das erste deutsche Bühnenfestspiel. Sein ethischer Gehalt und seine poetische Form. Ein apologetisch-kritischer Versuch. Fortsetzung. III. (28, 30, 32, 34). — *W. Fritze*: Zu »Richard Wagner's Werke im Auslande«. — Tagesgesch. etc. — Nr. 29. Feuilleton. *W. Tappert*: Aus einem Lautenbuche. — Tagesgesch. etc. — Literaturblatt. — Nr. 30. *Dr. Johannes Dräseke*: Beiträge zur Wagner-Frage. (30. 31. 32. — Tagesgesch. etc. — Krit. Anhang Compositionen von Hugo v. Senger. C. H. Döring Op. 5, 9, J. Brandl). — Nr. 31. Tagesgesch. etc. — Krit. Anhang (Mozart's Quintett von O. Bach, P. Lacombe Op. 10, 14). — Nr. 32. Fortsetzungen. — Literaturbl. — Nr. 33. Tagesgesch. etc. — Krit. Anhang. — Nr. 34. Feuilleton: *Wahrmund*: In den Hundstagen. — Tagesgesch. etc.

Bibliographie.

Bericht des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Für das Schuljahr 1872—1873. Wien. Verlag des Conservatoriums. 1873. gr. 8⁰. 85 S. u. 1 Bl.

Clodomir. — Traité théorique et pratique de l'organisation des sociétés musicales, harmonies et fanfares; suivi d'une instruction détaillée sur les concours de musique avec les divers documents qui s'y rattachent, à l'usage des chefs-directeurs, par *P. Clodomir*. In-8⁰. VIII—192 p. Paris, imp. Alcan-Lévy; A. Leduc. (16. juillet.)

Gedächtnissfeier für Robert Schumann am 17., 18. u. 19. Aug. 1873 in Bonn. Bonn, Buchdruckerei von P. Neusser. 8⁰. 69 S. 5 Sgr. (Enth. Programm, Vorwort von Dr. Hermann Deiters [S. 5—26]. Text der Vocalwerke, Verzeichniss der Mitwirkenden [S. 61—69].)

Hasenclever. — Ueber die Grundsätze einer rationellen musikalischen Erziehung. Von Dr. Richard Hasenclever. Bonn, Ed. Weber's Buchhandlung. 1873. 8⁰. 39 S. ¼ Thlr.

Larousse. — Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle, français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique etc. par *M. Pierre Larousse*. Fasc. 299 à 302. In-4⁰. à 4 col. 577—736 p. du t. 10. Paris, imp. Larousse, 19, rue N. D.-des-Champs. (19. juill.)

Loudier. — La Musique au village. Histoire anecdotique de la méthode Galin-Paris-Chevé; par Sophronyme Loudier. Avec une préface de A. Thys et un portrait d'Emile Chevé. In-12, VII, 106 p. Lagny, imp. Aureau; Paris, lib. de l'Echo de la Sorbonne. 1 fr. 25 c.

Postel, E. — Orgel, Pianoforte, Violine. Kurze Belehrung über den Bau und die Behandlung dieser und der übrigen musikalischen Instrumente von Emil Postel. Langensalza, Schulbuchhandlung. gr. 8⁰. 80 S. ⅓ Thlr.

—— Vorschule der musikalischen Composition. Mit steter Bezugnahme auf den Choral insbesondere für den Unterricht evangel. und kathol. Schulamts-Präparanden bearbeitet von Emil Postel. Mit vielen in den Text gedr. Notenbeispielen, e. m. Illustr. (eingedr. Holzschn.) versehenen Abhandlung über die Orgel, das Pianoforte, die Violine und die übrigen musikal. Instrumente und einer Beilage von 140 Chorälen. 7. verm. Aufl. Ebds. gr. 8⁰. XX, 414 S. 1¼ Thlr.

Pougin. — Auber, ses commencements, les origines de sa carrière; par *Arthur Pougin*. In-18. 36 p. Paris, imp. Kugelmann; lib. Pottier de Lalaine. (18. juill.)

Sattler, H. — Harmonielehre nebst Musik- und Chorallehre. Für Seminarien, Musikschulen und angehende Tonkünstler bearbeitet von Heinr. Sattler, Musiklehrer. 2. Aufl. Oldenburg, Schmidt's Verlag. 8⁰. VI, 124 S. ½ Thlr.

Schrattenholz, J. — Robert Schumann als Kritiker. Sprüche aus seinen Schriften über Musik und Musiker. Zur Erinnerung an die Bonner Gedächtnissfeier Robert Schumann's gesammelt und mit einer Vorrede versehen von Josef Schrattenholz. Pr. 10 Sgr. Bonn. Im Selbstverlag des Verf. 1873. 8⁰. 58 S.

Die treffliche Schrift von Dr. Eduard Hanslick, »Vom Musikalisch-Schönen«, erscheint nächster Tage bei J. A. Barth in Leipzig in vierter verbesserter Auflage. Der Uebergang des ehemals R. Weigel'schen Verlags in andere Hände und der langdauernde Buchdruckerstrike in Leipzig verzögerten die neue Auflage von Hanslick's Buch, welches seit Jahr und Tag im Buchhandel vollständig vergriffen war. Eine vierte Auflage ist bei musikwissenschaftlichen Publicationen ein seltenes Ereigniss und beweist jedenfalls, dass das Aufsehen, welches die Schrift »Vom Musikalisch-Schönen« seinerzeit erregte, sich zu einem dauernden Erfolg gestaltet hat.

Mozart, W. A. — Die Zauberflöte (the Magic Flute): an Opera in two acts. Edited by Berthold Tours, and translated into English by Natalia Macfarren, London, Novello. Royal 8vo. sewed 2s. 6d., cloth 4 s.

Sattler, H. — Choralbuch. Vierstimmig für Orgel, Harmonium, Pianoforte und Gesang bearbeitet von Heinr. Sattler, Musiklehrer. Oldenburg. Schmidt's Verlag. qu.-4⁰. 99 S. 1 Thlr.

Wagner. — Evangelisches Choralbuch für Kirche und Haus von Musik-Director *Aug. Wagner*. 1. u. 2. Theil. Greifswald, Scharff. qu. gr. 4⁰. n. 3⅔ Thlr. (1. 148 der bekannteren Melodien mit 884 Strophen Zwischenspielen. (160 S.) n. 2 Thlr. — 2. 103 der unbekannteren Melodien mit 550 Strophen Zwischenspielen (S. 261—299). n. 1⅔ Thlr.

ANZEIGER.

[183]

Bekanntmachung.

Königl. academische Hochschule für Musik zu Berlin

Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Mit dem 1. October d. J. können in diese zur Königlichen Academie der Künste gehörige Anstalt, welche die höhere Ausbildung im Solo- und Chor-Gesang und im Solo- nnd Zusammenspiel der Orchesterinstrumente, des Claviers und der Orgel bezweckt, neue Schüler nnd Schülerinnen eintreten.

Die Bedingungen zur Aufnahme sind aus dem vom Sekretariate der Abtheilung für ausübende Tonkunst zu beziehenden Prospecte ersichtlich.

Anmeldungen müssen schriftlich portofrei unter Beifügung der im Prospecte (§ VII) engegebenen nöthigen Nachweise bis spätestens am Tage vor der **Aufnahmeprüfung**, welche am **1. October**, Morgens 9 Uhr im Gebäude der Königlichen Hochschule, Königsplatz Nr. 1 stattfindet, an das Sekretariat daselbst gerichtet werden.

Eine besondere Zustellnng erfolgt auf die Anmeldungen nicht, sondern die Aspiranten haben sich ohne Weiteres zur Aufnahmeprüfung einzufinden.

Berlin, den 26. Juli 1873.

Der Director der Abtheilung
Professor *Joseph Joachim.*

---

[184] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ferdinand Sieber.

Drei Lieder

von Julius Mosen
für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.
Op. 88.
Preis 15 Ngr.

Nr. 1. Der träumende See: »Der See ruht tief im blanen Traum«.
- 2. Frühlingslerche: »Ueber den Schlüften, Wolken u. Wettern«.
- 3. Die junge Mutter: »Im hellen Blumengarten«.

Im Verlage von A. H. PAYNE in Leipzig soeben erschienen:

[185]

Das Clavierspiel.

Brieflicher Unterricht

für das Selbststudium Erwachsener.

Herausgegeben von
Otto Reinsdorf, und **Moritz Vogel,**
in Leipzig.

In Lieferungen von 16 Seiten gross Quart-Format. Preis einer Lieferung

10 Sgr.

Jedes solche Heft liefert das vollständige Unterrichtsmaterial für vier Lectionen, so dass eine Unterrichtsstunde auf nur 2½ Sgr. zu stehen kommt. Heft 1 und 2 liegen znm Versandt bereit.

Mit diesem Werke ist somit Vielen Gelegenheit geboten, **durch eine geringfügige Ausgabe und ohne Lehrer** auf die bequemste und leichteste Weise schnell das nachzuholen, was in früheren Jahren versäumt worden ist. **Erwachsene, welche mit Lust und Liebe** zur Sache diese Hefte anwenden und darin vorgeschriebene nothwendigste Uebungen machen werden, dürften gar bald sich nnd Andere mit den Resultaten überraschen. Am 1. und 15. jeden Monats erscheint ein ferneres Heft, bis der Cursus bei einem befriedigenden Ziele angelangt ist.

Zu beziehen durch alle Buchhandlnngen. [390

---

[186] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.

Oper in zwei Acten

von

L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug
bearbeitet von
G. D. Otten.
Mit den Ouverturen in Edur und Cdur
zu vier Händen.
Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinstem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach.*
2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich:
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.
   Erkennungs-Scene.
   Pistolen-Scene.
   Ketten-Abnahme.
3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse.*
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge nnd Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen nnd Angaben über die Entstehnng der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der **Röder**'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zn einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

---

[187] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Non nobis Domine.

Offertorium
für
vierstimmigen Chor
mit Begleitung von Orgel
oder
Pianoforte
componirt
von

Joseph Haydn.

Partitur 15 Ngr. **Chorstimmen** (S. A. T. B.) à 1¼ Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 1/3 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 1/3 Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 10. September 1873. **Nr. 37.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Gedächtnissfeier für Robert Schumann in Bonn, 17.—19. August 1873. (Fortsetzung.) II. — Anzeigen und Beurtheilungen (Musik für Orgel [Zehn Choralvorspiele und eine Fuge von J. B. Benz. Op. 18]). — Bibliographische Beiträge (Fridericus Lindner: Gemma musicalis. Liber I. II. III. Noribergae 1588—90 [Fortsetzung]). — Köln (Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau). — Anzeiger.

Gedächtnissfeier für Robert Schumann in Bonn, 17.—19. August 1873.

Von **Dr. Franz Gehring.**

(Fortsetzung.)

II.

Die Feststellung des Programmes bedurfte einer besonderen Aufmerksamkeit. Während man bei dem Beethovenfeste getrost jede Composition von Beethoven wählen konnte und mit Recht hoffen durfte, dadurch den Meister zu ehren, während also dort der individuelle Geschmack derjenigen, welche das Fest ordneten, einen weiten Spielraum hatte, mussten die Grenzen der Auswahl bei Schumann viel enger gesteckt werden. Denn so gross die Mannigfaltigkeit des Schumann'schen Schaffens ist, nicht minder gross ist die Verschiedenheit des künstlerischen Werthes der Compositionen, welche den verschiedenen Epochen angehören: ja, es finden sich viele unter ihnen, durch deren Aufführung man dem Zwecke der Feier eher geschadet als genützt hätte. Man musste ausserdem im Auge haben, dass man die Feier für ein grosses Publikum arrangirte, dass also die ausschliessliche Beschäftigung desselben mit Schumann während mehrerer Tage möglichst wenig ermüden durfte, dass mit einem Worte Schumann's Popularität durch die Feier gefördert wurde. Freilich giebt es wohl viele Musiker, welche sich bei dem Worte »Popularität« bekreuzigen und denen daher dieser Zweck der Schumannfeier möglichst wenig behagt. Nach der echten Popularität soll aber jeder Künstler streben: er soll in seinen Geistesproducten all' das Edle und Gute wiederspiegeln, was die Zeit, in welcher er lebt, bewegt. Wenn das so klar und einfach geschieht, wie von H ä n d e l, wenn es zu einer Zeit geschieht, welche der Sammlung und der Rettung aus dem gesellschaftlichen Schiffbruche so sehr bedurfte, wie die Zeit Händel's, dann ist die Popularität auf der Stelle da und braucht nicht erst verschiedene Stadien zu durchlaufen: Wenn es aber in der geistigen Organisation eines Künstlers liegt, dass Alles, was in ihm steckt, erst durch schwere energische Arbeit gefördert werden muss, wie bei Robert Schumann, und zu einer Zeit, welche anstatt sich auch nur Augenblicke der Sammlung zu gestatten immer weiter stürmt und voranstrebt, dann ahnen sofort nur wenige den grossen bleibenden Gewinn, welchen ein solcher Genius für seine Nation errungen hat, und diesen wenigen bleibt die angenehme Pflicht, jetzt, da nun Vieles zur Ruhe gekommen, da mancher sonstige brennend heisse Wunsch erfüllt ist, die Nation zum Rückblicke aufzufordern auf die Wirksamkeit eines solchen Künstlerlebens und den Werken desselben zu dem ihnen angebornen Rechte der Popularität zu verhelfen.

In diesem Sinne hatte man auch die Auswahl der aufzuführenden Werke getroffen, wenn man fast ausschliesslich die Zeit von 1842—1849 in Schumann's künstlerischer Thätigkeit berücksichtigte. Indessen hätte man wohl noch ein oder zwei Jahre weiter zurückgreifen resp. vorwärtsgehen und namentlich die e r s t e Symphonie mit in das Programm aufnehmen sollen. Man kann zwar sagen, dass die vierte Symphonie, welche eigenthümlicher Weise den Beginn des Festes machte, aus derselben Zeit (1841) stamme; doch kann ich der Versicherung nicht unbedingt Glauben schenken, die Ueberarbeitung im Jahre 1851 habe sich nur auf die Instrumentation bezogen, in welchem Falle wir es allerdings mit einer Composition aus jener älteren Zeit zu thun hätten. In keinem Falle durfte aber das Jahr 1850 und die während desselben entstandene Es dur-Symphonie fehlen, zu welcher Schumann (nach Wasielewski's Versicherung) behauptete den ersten Anstoss durch den Anblick des Kölner Domes und einer solennen kirchlichen Feierlichkeit in demselben erhalten zu haben. Nicht nur in dieser Beziehung konnte man diese Symphonie die »Rheinische« nennen, sondern auch wegen des Charakters des »Volksthümlichen«, das in einigen Sätzen »vorwalten musste«, wie Schumann sich selbst darüber ausspricht. Wenn die D moll- und die C dur-Symphonie vom Programme fortgeblieben wären, müssten sich diejenigen, welche das bedauerten, bescheiden, indem man ihnen sagte: es kann nicht Alles gemacht werden, was Schumann Vortreffliches geschrieben hat. Das kann man denjenigen, welche über die Nichtberücksichtigung der B dur- und Es dur-Symphonie sich beklagen, nicht erwidern. Die eine durfte als ein Stück, durch welches sich Schumann glänzend und mit überraschender Sicherheit Bahn brach, nicht fehlen, die andere als ein specifisch mit dem Rheinlande, der zweiten Heimath des Künstlers, verwachsenes an Erfindung alle anderen Symphonien desselben Meisters entschieden überragendes Werk. Wenn man sich aber für jene beiden geradzahligen (zweite und vierte) Symphonien entschied, so bleibt es immerhin noch völlig unbegreiflich, wie man mit der D moll-Symphonie das ganze Fest beginnen und ausserdem dieselbe dem durch duftigen und zarten Anfang

ausgezeichneten »Paradies und Peri« unmittelbar voranstellen konnte. Einen festlichen Charakter wird wohl Niemand der Symphonie vindiciren wollen. Aus dem Grübeln der Einleitung kommen wir unmittelbar zu der schroffen aufgeregten Stimmung des ersten Satzes, in welche, wie jähe Blitze, melodisch fortschreitende (vielmehr vorbeijagende) Figuren durch mehrere Octaven und verschiedene Instrumentengruppen geschleudert werden; die mildklingenden Zwischengruppen verhallen und in voller Herbheit schliesst der Satz, dem gleichfalls ohne Unterbrechung die Romanze folgt; man weiss nicht, wie es motivirt ist, sie unmittelbar jenem leidenschaftlichen Ergusse folgen zu lassen. Ursprünglich war sie für Guitarre componirt. Schumann brachte also gewissermaassen mit diesem Instrumente eine neue Figur auf den Schauplatz, den er sich bei dieser Symphonie continuirlich von Anfang bis Ende offen gedacht hat. Bei der Ueberarbeitung habe Schumann sich die Wirkung der Guitarre den anderen Orchesterinstrumenten gegenüber zweifelhaft gedacht, so berichtet Wasielewski, und die Guitarre fortgelassen. Sollte Schumann die wundervolle Wirkung der Guitarre in Weber's »Abu Hassan« unbekannt gewesen sein, so dass ihm jene Zweifel entstehen konnten? Schon hieraus ersieht man, dass Schumann's ursprüngliche Absichten bei der Ueberarbeitung sich auch in anderer Beziehung änderten, als nur in Betreff der Instrumentation. Die Romanze war eben für Guitarre angelegt; dass Schumann sie nach Fortlassung der Guitarre schlechthin beibehalten haben sollte, ist kaum wahrscheinlich. Nach dem ausserordentlich klaren und übersichtlichen Scherzo folgt ein Uebergang zum vierten Satze. Die verschiedenen Motive der früheren Sätze werden gleichsam wie aus der Erinnerung citirt (ähnlich wie beim Schlusssatze der neunten Beethoven'schen Symphonie), um dann das D-dur mit demselben Motiv in Dur, wie im ersten Satze in Moll, zum Durchbruch kommen zu lassen. Die wuchtigen entschiedenen Schläge bringen Festigkeit in das Ganze; doch bleibt es bei einer unentschiedenen Stimmung, es ist einem zu Muthe, als solle es in den Kampf gehen, den man getrost unternimmt im Vertrauen auf die gute Sache: es leuchtet die Zuversicht auf den erst zu erringenden Sieg hervor. Desshalb verrauscht auch die Pracht des letzten Satzes und hinterlässt als bleibende Stimmung die Erinnerung daran, welcher Mühen und Qualen es bedurft hat, um zu diesem Aufschwunge zu gelangen. War das einerseits kein eigentlicher Festesanfang, so war es andererseits (und das wird Niemand bestreiten können, so weit auch die Ansichten sonst auseinandergehen mögen) keine Vorbereitung für »Paradies und Peri«; der zarte und feine Anfang des Vorspieles hierzu contrastirte gegen den etwas opernhaften Schluss der Symphonie in auffallender Weise; zum Genusse desselben konnte Niemand gelangen, zumal auch die Spieler durch die Symphonie, welche sie mit Einsetzung aller geistigen und physischen Kräfte meisterhaft gespielt hatten, in solche Unruhe gerathen waren, dass ihnen die zarten durchsichtigen Gewebe des Vorspieles zu »Paradies und Peri« nicht recht gelingen wollten. Das A dur-Arpeggio in Sechszehnteln war keineswegs sauber: die Intonation war in den hohen Lagen nicht von der Reinheit, welche man besonders bei einem solchen Orchester beanspruchen durfte.

Dieser und andere Unsterne verfolgten die arme Peri nicht minder grausam wie das Missgeschick derselben. Als sie dann endlich Ruhe gefunden hatte, war der Gesammteindruck für die meisten Zuhörer ein zweifelhafter, und da doch Alles (in musikalischen Dingen ist man stets damit bei der Hand) eine Ursache haben muss, so war man froh, eine solche in der Anlage der Composition und noch in einem anderen Umstande zu finden, dessen ich sogleich erwähnen will. Der Eindruck der Composition steigere sich gegen das Ende des ersten Theiles so sehr, sagte man, dass er sich im weiteren Verlaufe nur decrescendo verhielte. Diese Beobachtung war mir neu, weder ich selbst, noch sonst Jemand hatte sie bei sonstigen Aufführungen der »Peri« gemacht. Sie ist vollkommen unbegründet, obwohl es erklärlich ist, dass sie gemacht wurde; »Paradies und Peri« folgte ohne Pause auf die Symphonie; erst nach dem zweiten Theile machte man die Pause. Es war entschieden zu viel ununterbrochen die Symphonie und zwei Theile des Oratoriums zu hören. Dass also der Gipfelpunkt des Eindruckes in dem prächtigen Schlusschore des ersten Theiles lag, ist natürlich, wenngleich im zweiten Theile das Quartett »Denn in der Thrän' ist Zaubermacht« da capo verlangt und gesungen wurde; der erfrischende Klang dieses Gesanges hatte die ihm gebührende Wirkung: er bildet eine musikalische Pointe des ganzen Werkes, an die sich die Zuhörer anklammerten, um sich zu neuer Theilnahme zu begeistern. Eine andere Ursache für den zweifelhaften Erfolg wollte man in dem Gesange der Frau Wilt aus Wien finden, welche sich für die Peri nicht eigne. Dem gegenüber muss ich behaupten, dass Frau Wilt ihrer Partie dem Gesange und der Auffassung nach in vollendeter Weise gerecht geworden ist. Die äussere Erscheinung der Frau Wilt kann und darf nicht bei der Beurtheilung ihrer »Peri« influiren: im Concertsaale hat die Musik allein die Herrschaft und Gottlob weiss sie dieselbe auch noch aufrecht zu erhalten. Die Quelle der ungerechten Würdigung des Gesanges der Frau Wilt entsprang mit aus jener Uebersättigung an Musik, woran schon am ersten Tage die Musikliebhaber in Folge des angestrengten Besuches der Proben, sie mochten es sich gestehen oder nicht gestehen, laborirten. Die Anwesenheit von Frau Jenny Lind und Frau Livia Frege, der ersten Peri, gaben ferner Gelegenheit zu Vergleichen, welche natürlich zu Ungunsten der Wiener Sängerin ausfielen: denn die Leute vergessen gar zu leicht, dass sie in jüngern Jahren mit anderen Ohren und anderm Herzen hören als in späteren. Das »tempora mutantur« ist aber bei musikalischen Eindrücken nicht genug zu beachten.

Wenn ich nun von meinem eignen Eindrucke von »Paradies und Peri« erzählen will, so muss ich gestehen, dass mir nur höchst selten in gesanglicher Beziehung das »Wie« der Aufführung in den Sinn gekommen ist ins Auge zu fassen — so vollendet war in dieser Hinsicht Alles, dass man sich ganz dem, »Was« man hörte, hingeben konnte. Ich wünschte, ich könnte das von der Direction und von der Orchesterbegleitung auch sagen. Jene war, wie erwähnt, nicht sorgfältig, diese mitunter so schleppend und ohne Leben, dass es auch desshalb schon kein Wunder ist, wenn »Paradies und Peri« seine Wirkung verfehlt hat. Im Allgemeinen scheint mir auch vielfach die gehörige Pietät für dieses Werk geschwunden zu sein: ich kann das um so mehr bedauern, als meine Gedanken immer wieder darauf zurückkommen: hätte doch Schumann stets dieselbe Frische und Leichtigkeit der Mittheilung wie bei »Paradies und Peri« geltend machen können. Der Einfluss Mendelssohn's auf Schumann, welcher vielfach in dem Anklingen an Mendelssohn'sche Motive von »Paradies und Peri« gefunden wird, dürfte noch bestimmter darin nachgewiesen werden, dass die ganze musikalische Ausdrucksweise ausserordentlich unbefangen und frei ist; die Reflexion spielt fast gar nicht oder nur selten eine Rolle. Ein schlagender Beweis für das überwiegend rein musikalische Element, in dessen »von keines Menschen Auge gesehenen Quellen« die Schu-

mann'sche Peri ihr Gefieder badet, ein schlagender Beweis ist das vorhin angeführte Quartett; man versuche aus späterer Schumann'scher Zeit die Fülle und den Zauber der Musik zu abstrahiren, die aus diesem Quartett strahlen und aus vielen anderen Stücken! Ich müsste fast jede Nummer citiren zur Verherrlichung dieser glücklichen Stunden Schumann's. Doch will ich besonders der Leichtigkeit erwähnen, mit welcher der Tenor im ersten Theile anhebt »So sann sie nach« und des darauffolgenden Chors. Das ist entzückend und fürwahr ein echt genialer Zug! Uebrigens hat gleich bei dem ersten Erscheinen der Peri der Schwung und die Frische, welche in jeder Fiber derselben pulsiren, bedeutenden Eindruck gemacht; die Einwirkung Schumann's auf den begabtesten heutigen Bühnencomponisten Richard Wagner stammt grösstentheils von jenem herrlichen Werke her: Wenn man Instrumentation, Behandlung der Stimme, ja selbst vorwiegend häufige harmonische und melodische Folgen im Tannhäuser näher untersucht, wird man auf ihre Anfänge und Ansätze in »Paradies und Peri« unwillkürlich gelenkt. Die Aufeinanderfolge gewisser Septimenaccordlagen aus verwandten Tonarten, ein bei Wagner sehr häufig auftretendes wirksames Element, findet sich hier bei Schumann ganz genau in derselben Weise vorbereitet. So z. B. im Anfange der Nr. 26 »Freude ew'ge Freude, mein Werk ist gethan«. In dieser Schlussnummer zeigte Frau Wilt, über wie herrliche Stimmmittel sie bewusst und zweckmässig verfügt. Alle denkbaren Nüancen der Tonstärke, namentlich aber schönes piano (selbst in den gefährlichsten Lagen) brachte sie zur Geltung. Wohl aber möchte ich die zweite Sängerin kennen lernen, welche bei dem a tempo-Orgelpunkte so wie Frau Wilt auszuhalten vermocht hätte. Frau Joachim sang die Altpartie mit der Würde und Einfachheit, die wir stets an ihr schätzten. Die kleineren Sopranpartien vertrat ganz geschickt Frl. Sartorius aus Köln. Herr Diener, der Tenor, singt recht musikalisch, nur wünschten wir ihm mehr Abwechselung in der Tonfarbe; die sentimentale Färbung zieht sich durch Alles, was er singt, wie ein rother aber keineswegs interessanter Faden. Herr Ad. Schulze hatte den Gazna übernommen: seine wenigen Worte klangen wie Eisen und Stahl. Die zweiten Tenor- und ersten Basspartien, so besonders das schöne Stück aus Fis-moll im dritten Theile brachte Herr Stockhausen in wundervoller Weise zur Geltung. Er ist zwar der geborene Sänger jedes Componisten, aber mit Schumann steht er doch in einer innigeren Verbindung als mit den anderen. Die Individualitäten des Componisten und Sängers ergänzen sich in dieser Vereinigung zu einer einzigen und diese ist künstlerisch schön. Stockhausen hat daher auch den Ruhm, für die Popularität Schumann's als Vocalcomponisten am meisten gewirkt zu haben. — So war also diese Aufführung von »Paradies und Peri« reich an schönen Einzelmomenten, deren Erinnerung uns bleibt, wenn auch das Gesammtbild, das sich kaum gruppiren konnte, bald zerronnen ist. (Fortsetzung folgt.)

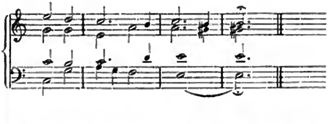
Anzeigen und Beurtheilungen.

Musik für Orgel.

II. *)

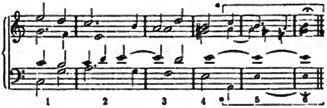
1. **Zehn Choralvorspiele und eine Fuge** für die Orgel componirt von **J. B. Benz.** Op. 18. Speyer & Zweibrücken, Verlag der Ferdinand Kleeberger'schen Buchhandlung. 1872. gr. 4⁰. 14 S. (Ohne Preisangabe.)

R. S. Der Verfasser dieser Vorspiele und der Fuge, Dr. J. B. Benz, ist Seminarlehrer und Domkapellmeister zu Speier. Die Vorspiele verdanken ihre Entstehung, wie der Verfasser in einer kurzen Vorrede (vom Mai 1872) angiebt, seiner amtlichen Wirksamkeit: es sind Vorlagen für die Candidaten des Schuldienstes, durch deren (wahrscheinlich prima-vista-) Vortrag sie sich über ihre Befähigung im Orgelspiele ausweisen sollten. Einige dieser Vorspiele sollen nach des Verfassers Mittheilung leise Anklänge an bekannte Choralmelodien enthalten, mit denen die Präludien bei den Prüfungen in Verbindung gebracht wurden. Referent hat allerdings nur in einer Nummer (Nr. 3) einen nicht leisen, sondern vielmehr sehr deutlichen Anklang aber nicht an eine Choralmelodie, sondern an ein bekanntes Quartett von Jos. Haydn gefunden: an das berühmte »Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret«; immerhin mögen jedoch noch mehr Anklänge vorhanden sein, und nur die Unbekanntschaft des Referenten mit den in der Pfalz gebräuchlichen und bekannten Chorälen daran Schuld sein, dass er sie nicht herausgefunden hat. Vielleicht enthält oder soll die Nr. 10 einen leisen Anklang an die Choralmelodie: »Es wolle Gott uns gnädig sein« enthalten. Im Uebrigen aber sind die Vorspiele selbständige kleine Compositionen, durchschnittlich 24—25 Takte lang, also in dieser Beziehung auch beim Gottesdienste wohl anwendbar. Was jedoch ihren inneren Werth anbelangt, so ist derselbe nur gering. Herr Dr. Benz mag ein sehr tüchtiger Lehrer sein — dafür zeugt schon die Mühe, die er sich in seinem Lehrberufe mit Abfassung der vorliegenden Compositionen für seine Schüler gegeben hat —, auch wollen wir nicht mit ihm darüber rechten, dass er es für nöthig befunden hat, diese Vorspiele durch den Druck zu vervielfältigen; aber wenn dieselben dazu geschaffen sein sollten, den Beruf des Verfassers als Componisten zu documentiren, so fürchten wir sehr, dass er seinen Beruf verfehlt habe. Seine Vorspiele sind äusserst steif und ungelenk gearbeitet und die darin enthaltenen musikalischen Gedanken sind weder besonders interessant noch anmuthig. Auch ist nicht zu ersehen, aus welchem Grunde die Nr. 9 die Ueberschrift trägt: »Zu Melodien in dorischer Tonart«, da es einfach ein Vorspiel in D-moll ist, also ebensogut oder vielmehr ein Vorspiel in der äolischen Tonart genannt werden kann. Wenn es in der dorischen Tonart stehen soll — was allerdings die Ueberschrift nicht direct ausspricht, wohl aber erwarten lässt — so müsste der dorische Charakter viel schärfer, als es geschehen ist, darin ausgeprägt sein, was dadurch erreicht worden wäre, dass die cadenzirende Wendung mittelst des Dominant-Dur-Dreiklangs (A-dur) nur bei wirklichen Abschlüssen ihre Stelle gefunden hätte, nicht auch inmitten der musikalischen Phrasen. Ueberdem hätte auch das der dorischen Tonart eigene Intervall der grossen Sexte eine öftere geschickte Verwendung finden müssen. Besser ist in dieser Beziehung das Vorspiel Nr. 10, in der phrygischen Tonart gelungen, wiewohl die Schlusscadenz mehr als eine halbe, denn als eine wirkliche phrygische wirkt:



Eine wohleingeleitete Cadenz beruht darauf, dass der aufwärtssteigende Leiteton — hier also *d* — als die Auflösung einer Dissonanz erscheint. Eine ordentliche phrygische Cadenz wäre z. B. diese gewesen:

*) Siehe Nr. 29, 30, 31 dieses Jahrgangs.



Die kleinen Noten von Zeichen • an bis zu Ende sind nur die [nicht nothwendige] angehängte plagalische Cadenz, durch welche die eigentliche phrygische Cadenz, deren Hauptmotive die Tenor- und Bassstimme im dritten und der ersten Hälfte des vierten Taktes bilden, nur verlängert, gleichsam bestätigt wird.

Die an die Sammlung der Choralvorspiele zum Schlusse angehängte »Fuga« ist keine eigentliche Fuge zu nennen, vielmehr nur ein fugenähnliches, im Grunde aber nur aus sehr frei behandelten Nachahmungen bestehendes Stück zu nennen. Schon gleich die erste Beantwortung des Fugenthemas:

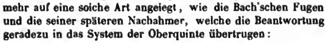
1) Thema.

Beantwortung.

ist mehrfach incorrect: die kleine Terz *e—g* zu Anfang des Themas verwandelt der *comes* in die grosse *h—dis*, der Halbton *g—fis* des Themas steht in demselben vom sechsten zum siebenten Achtel des Taktes, während der entsprechende Halbton *c—h* des *comes* vom siebenten zum achten steht. Endlich fehlt das charakteristische ♯ vor der letzten Note des Themas in der Beantwortung. Allerdings lässt sich das Thema, da es das Hexachord *d—h* (des Systems von G) überschreitet, auf keine Weise genau beantworten. Am strengsten würde man verfahren, wenn es folgendermaassen geschähe:

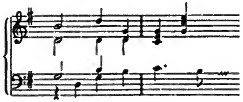
2) Beantwortung.

aber dadurch würde das Thema allzusehr entstellt, und so könnte man sich die Ungenauigkeit am Schlusse der Beantwortung, wie sie oben unter 1) angegeben, wohl gefallen lassen, wenn nur das ♯ vor *d* wegfällt, welches zwecklos erscheint, da es der Diatonik völlig zuwider läuft. Aber die ganze »Fuge« ist auf eine strenge Diatonik gar nicht zugeschnitten, vielmehr auf eine solche Art angelegt, wie die Bach'schen Fugen und die seiner späteren Nachahmer, welche die Beantwortung geradezu in das System der Oberquinte übertrugen:



Dies hat aber der Componist auch verschmäht. Uebrigens macht er so wenig Umstände mit seinem Thema — selbst ein Quartensprung statt der Terz zu Anfang tritt auf: *d g h c*, statt *e g h c*, wobei der Eintritt des Themas sehr unschön und ganz verwerflich als freie Quarte gegen den Bass erscheint *) — dass wir im Grunde auch Unrecht thun, uns so lange damit zu beschäftigen. Jedenfalls ist die Fuge das schwächste Stück der ganzen Sammlung und Herr Dr. Benz hätte wohlgethan, sie lieber fortzulassen, oder statt ihrer ein oder zwei weitere Choralvorspiele hinzuzufügen. Ob freilich die 10 Choralvorspiele eine weitere Verbreitung über den Schülerkreis des Verfassers hinaus finden werden, möchte zu bezweifeln sein. Hoffen wir, dass spätere Werke desselben uns eine bessere Vorstellung von seiner Tüchtigkeit als Componist beibringen werden, als es dieses Werkchen vermag.

*)



Bibliographische Beiträge.

(Von **Carl Israël.**)

Fridericus Lindner: Gemma musicalis. Liber I. II. III. Noribergae 1588—90.

(Fortsetzung.)

III.

TERTIVS | GEMMAE MVSI- | CALIS LIBER: SELECTISSIMAS DIVERSORVM AVTO- rum cantiones, Italis Madrigali & Napolitane dictas, | Octo, Septem, Sex, Quinque & Quatuor vocum continens.
Nunc primum in lucem editus studio et opera FRIDERICI LINDNERI.
NORIBERGAE, | Imprimebatur in officina typographica Catharinae Gerlachiae. | M. D. XC.

Canto (a — n 3), Alto (aa — nn 3), Tenore (A — N 3), Basso (AA — KK), Quinto (Aa — Nn 4), Sesto (Aaa — Eee).

Nobilitate generis, pietate, virtute ac doctrina ornatissimo Domino ONOPHRIO ZOLEKOFERO, Patricio Sangalliensi, Domino suo officiose colendo, S. D.

ETsi mihi persuaseram, editione duarum partium, quae titulo Gemmae Musicalis anno superiore seorsim prodierunt, Amatoribus Musicae à me abundè satisfactum, eorumque desiderium ita exsatiatum fuisse, ut talis mea opera non usque adeo requiri deberet amplius, sicut et omni hoc editionis labore supersedere in posterum, vel hac quoque de causa decreveram, ne malevolis quibusdam meis (qui ut omnia, ita et hoc meum studium atque laborem carpunt, metuentes scilicet, ne apud Philomusos gratiolam aliquam ineam) quid amplioris molestiae inferrem: Quia vero Musicae Fautores, qui hujus nobilissimae artis suavitate excitati, non hic tantum, sed et

Durch die Herausgabe der zwei Theile, welche unter dem Titel Gemma musicalis früher (1588–89) gesondert erschienen sind, hatte ich geglaubt die Musikliebhaber vollkommen befriedigt zu haben und ihrem Verlangen in so genügender Weise nachgekommen zu sein, dass eine solche Arbeit von mir nicht weiter gewünscht werden würde, wie ich denn den Entschluss, mich der Mühe einer derartigen Herausgabe nicht wieder zu unterziehen, auch deshalb gefasst hatte, um nicht einigen Missgünstigen (die, wie alles, so auch meine Arbeit schmähen, aus Furcht, ich möchte mir bei den Musikfreunden einigen Dank verdienen) noch länger beschwer-

in Electorum atque Principum Aulis quotidiè augentur, me et scriptis et verbis interpellare non desinunt, hortantes, ut non tertiam tantum, sed et quartam, imo et quintam partem, prioribus, si possim, adjungam, existimavi, eorum me judicia atque autoritatem malevolorum calumniis meritò anteferre debere. Passus igitur sum me impelli, ut tertiae quoque partis (in qua florem ejusmodi cantionum complexus mihi videor) collectionem atque editionem adgrederer, praesertim cum intelligam, hoc meum studium ab ipsis etiam Autoribus in Italia non improbari, ut qui et originalia (ut vocant) ad me mittant, et exemplaria hic excusa, magno numero ad se reportari curent. Cogitanti vero mihi, cui hanc Tertiam partem inscriberem, quò et ipsa, sicut priores duae, non sine patrono emitteretur, venit ante alios mihi in mentem tua praestantia, ornatissime Domine Onophri, quòd nobis exercendae Musicae gratia congregatis, saepenumero deprachenderim (sic) te et Autores, quorum opera hac parte continentur, ob singularem in hac arte suavitatem atque usum, vehementer probare, et eorum cantiones, quoties per negocia atque occupationes licet, non canendo tantum, sed et Musicis instrumentis accommodatas non sine singulari voluptate privatim atque domi tuae exercere. Deinde cum per annos aliquot hactenus, ob qualemcunque artis Musicae usum, me non indignum tua familiaritate judicâris, et benevolentis animi indicia, non sine multorum in me beneficiorum quasi cumulo, saepe declarâris, volui etiam hac de causa cantiones istas tuo nomini inscribere, ut mei erga te grati animi publica extaret significatio. Peto igitur à te ornatissime Domine Onophri, ut hoc meum qualecunque studium tuo favore comprobes, neque si ita mereri videbor, tua benevolentia complecti non desinas. Ego quibuscunque potero officiis, tuam erga me animi propensionem retinere atque demereri conabor. Datum Noribergae in die Omnium Sanctorum, Anno Christi 1589.

T. Praestantiam colens & observans, Fridericus Lindnerus, Cantor ad D. Aegidii.

lich zu fallen. Da indessen die Gönner unserer edlen Kunst, deren Zahl nicht nur hier, sondern auch an den Höfen der Kurfürsten und Fürsten täglich wächst, nicht nachlassen mich schriftlich und mündlich aufzufordern, ich solle nicht allein einen dritten, sondern auch einen vierten und womöglich fünften Theil den ersten folgen lassen, habe ich mich für berechtigt gehalten, auf ihr Urtheil und ihre Autorität mehr zu geben als auf die Schmähungen jener mir übelwollenden Leute. Und so habe ich mich dazu bewegen lassen, die Sammlung und Herausgabe noch eines dritten Theiles (der, wie ich glaube, das Beste und Schönste von derartigen Canzonen enthält) zu unternehmen, besonders da ich sehe, dass die Autoren in Italien selbst meine Arbeit vollkommen billigen, indem sie ebensowohl mir die Originale zusenden als die hier gedruckten Exemplare in grosser Anzahl verlangen. — Als ich mir nun überlegte, wem ich diesen dritten Theil widmen sollte — um auch diesen nicht ohne Beschützer hinauszusenden —, dachte ich vor allen Anderen an Sie, weil ich bei unseren musikalischen Zusammenkünften oft bemerkt habe, dass Sie den Autoren, von denen dieser Theil Compositionen enthält, wegen ihrer künstlerischen Vorzüge lebhaftes Lob spenden und auch grosses Vergnügen daran finden, ihre Canzonen, so oft sich dafür Mussezeit erübrigen lässt, zu Hause gesangsweise oder in Uebertragungen für Instrumente zu üben. Und da Sie schon Jahre hindurch wegen meiner wenn auch geringen musikalischen Leistungen mich Ihrer Freundschaft nicht für unwerth erachtet und mir oft Beweise Ihres Wohlwollens gegeben haben, indem Sie mich mit Wohlthaten überhäuften: so wollte ich auch aus diesem Grunde diese Canzonen Ihnen widmen, um so meiner Dankbarkeit einen öffentlichen Ausdruck zu geben. Ich bitte Sie also, diese meine geringe Arbeit günstig aufzunehmen und mir Ihr Wohlwollen, wenn ich dessen würdig zu sein scheine, fortdauernd zu bewahren. Meinerseits werde ich auf alle Weise danach trachten, mir Ihre Zuneigung zu erhalten und sie zu verdienen.

Nürnberg am Tage Aller Heiligen 1589.

Ihr ergebenster
Friedrich Lindner, Cantor an S. Aegidien.

Der Index enthält 54 Nummern von folgenden Tonsetzern:

Franc. Cedraro 1: Nr. 54. Annibal Coma 1: Nr. 52. Sessa D'aranda 1: Nr. 44. Philippo Duc 2: Nr. 4—5. Julio Eremita 5: Nr. 3, 33—36. Gio. Giacomo Gastoldi 7: Nr. 37—39, 42—43, 50—51. Paolo Marni 1: Nr. 53. Philippo de Monte 1: Nr. 49. Benedetto Palavicino 16: Nr. 17, 20—30, 45—48. Giulio Rinaldi 2: Nr. 40—41. Barthol. Spontoni 1: Nr. 7. Oratio Vecchi 9: Nr. 8—16. Giaches de Werth 7: Nr. 1—2, 6, 18—19, 31—32.

(Fortsetzung folgt.)

Köln, 18. Aug. [Generalversammlung des Allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins.] Vor wenigen Tagen hielt der Allgemeine deutsche Cäcilien-Verein seine diesjährige Generalversammlung in Köln. Am ersten Tage fand im Dome ein feierliches Hochamt statt, bei welchem die Missa secunda von *Leo Hassler*, ein fünfstimmiges Graduale und ein Offertorium von *Fr. Witt* gesungen wurden. An demselben Tage gab der Domchor in dem grossen Casinosaale ein Concert, dessen Programm Compositionen von *Anerio, Orlandus Lassus, Palestrina, Viadana, Fr. Könen* und *Fr. Witt* umfasste. Am zweiten Tage wurde in der Pfarrkirche von St. Maria im Capitol ein Choral-Hochamt gesungen. Diesem folgte dann eine öffentliche Versammlung im grossen Gürzenichsaale, bei welcher Vorträge über die Zwecke und Aufgaben des Vereines gehalten wurden. In dieser Versammlung waren, wie der Berichterstatter der Köln. V. Ztg. wehmüthig bemerkt, nur etwa 500 Zuhörer erschienen, unter denen die Stadt Köln, abgesehen von dem Clerus, nur durch eine verschwindend kleine Zahl vertreten war. Freilich mag das für die Leiter des Festes, die — wie die Wahl des Locales genugsam andeutet, — auf eine massenhafte Zuhörerschaft gerechnet hatten, ein deprimirender Anblick gewesen sein, ein Häuflein von nicht einmal 500 Personen in den weiten Räumen des Gürzenichsaales, in welchem ebensoviel Tausende Platz gefunden hätten, zu sehen. Diesen Misserfolg konnte übrigens Jeder, der mit den Verhältnissen bekannt war, erwarten. Die Zahl derer, welche sich für Kirchenmusik ernstlich interessiren, ist ohnehin nicht gross, und von diesen hat sicher Manche die Befürchtung fern gehalten, dass die Versammlung in ein clericales Redeturnier ausarten würde, eine Befürchtung, welche, wie der Erfolg zeigte, nicht ganz unbegründet war. Während die Vorträge der übrigen Redner durchaus sachgemäss gehalten waren, fand sich der hiesige Pfarrer Stein, durch eine von dem Erzbischofe Paulus Melchers gemachte Hinweisung auf die »gegenwärtige trübe Zeit«, veranlasst, in hämischer Weise Streitfragen zu berühren, deren Erörterung den Cäcilien-Verein nothwendig in eine Stellung hineindrängen muss, welche seinen Zwecken nicht förderlich sein kann. Um mich dem Vorwurfe einer ten-

denziösen Darstellung nicht auszusetzen, lasse ich den Berichterstatter der clericalen Köln. V. Ztg. reden:

Nunmehr sprach Pfarrer A. G. Stein in seiner, von so mancher Versammlung her bekannten plastischen und von Humor durchhauchten Art über den Begriff der katholischen Kirchenmusik. Er ging davon aus, wie man in früheren Jahren, den Begriff von Toleranz missverstandener Weise zu weit fassend, selbst den Begriff von »katholisch« ins Nebelhafte habe zerfliessen lassen. So sei man auch zu tolerant gewesen auf dem Gebiete der Kirchenmusik, wie ja überhaupt in der Kunst der Geist des Volkes sich abspiegele. Aber unsere Zeit ertrage keine Halbheit; sie verlange Entschiedenheit; der faule Friede sei vorüber. Der Kampf der Consequenz mit der Inconsequenz müsse auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik ausgefochten werden. Letztere sei leider noch überwiegend; es gebe noch immer viele musikalische Protestkatholiken. Die Frage, welche die wahre katholische Kirchenmusik sei, lasse sich zurückführen auf die Frage: wer ist ein wahrer Katholik? Letztere Frage aber sei einfach zu beantworten. Es gebe zwar Altkatholiken, welche noch nicht zwei Jahre alt, Staatskatholiken, die noch nicht ein Mal fertig seien, ferner Auchkatholiken, welche von Zeit zu Zeit durch die Zeitung verkündigten, dass sie auch Katholiken seien, weil die Welt es sonst nicht wüsste. Aber doch sei es leicht, den wahren Katholiken zu erkennen: nicht Taufschein, nicht Gebetbuch, nicht Niederknieen und Kreuzschlagen mache den wahren Katholiken aus; nur der sei ein solcher, welcher ein gehorsames, demüthiges Kind der Kirche sei und auf ihre Gebote höre, welcher nicht dem eigenen Hochmuth folge, sondern die Weisheit anerkenne, die von oben kommt. So auch sei nur diejenige Musik die wahre katholische Kirchenmusik, welche eine Dienerin und zwar eine gehorsame, demüthige Dienerin der katholischen Kirche sei, sich nicht vordränge, sondern höheren Rücksichten unterordne.

Ob der von »Humor durchhauchte Pfarrer« wohl gewusst hat, dass Hans Leo Hassler, dessen Missa secunda am Tage zuvor seine »die Weisheit, welche von Oben kommt, anerkennende, nicht dem eigenen Hochmuth folgende« Zuhörerschaft bei dem feierlichen Hochamte im Dome erbaut hatte, Protestant gewesen ist, und dass nach seiner Lehre der Allgemeine Deutsche Cäcilien-Verein sich einer argen Ketzerei schuldig gemacht hat?

Als punctum contra punctum mag hier eine ergötzliche Stilprobe eines hiesigen liberalen Musikgelehrten folgen, der das Problem gelöst hat, wie man ohne historische Kenntnisse es aus »künstlerischen Gründen« erklären kann, weshalb Joh. Seb. Bach eine Messe componirt hat. In dem Berichte, welchen die Rhein. Zeitung über die Aufführung der Hmoll-Messe durch den Bach-Verein im Mai d. J. brachte, finden sich folgende Sätze:

Es ist zunächst viel darüber gestritten worden, was wohl den Protestanten Bach veranlasst haben möge, eine katholische Messe zu componiren — hierfür findet sich vielleicht keine natürliche und menschliche Erklärung in dem Factum, dass Bach die erste Probe seines Werkes: Kyrie und Gloria an König Friedrich August II. von Sachsen einsandte. Aber wir werden auch um einen künstlerischen Grund nicht verlegen sein. Zuvörderst giebt es in dem Text der katholischen Missa keinen Satz, der nicht auch von der evangelischen Confession ohne Scrupel unterschrieben werden könnte; insofern stehen Protestanten und Katholiken auf gleichem Boden. Nun aber findet sich kaum ein Stoff, der in vielseitigerer Weise zur Composition anregen könnte, als der Text der Messe. Er ist erstlich der prägnanteste und umfassendste Ausdruck für alle jene Beziehungen, in welchen der Mensch zu dem höheren göttlichen Wesen steht; er appellirt ferner in seinen einzelnen Sätzen ebenso eindringlich an eine schöpferische Phantasie, welcher er die grossartigsten scenischen Bilder gestattet, wie auch an die Welt der Gefühle. Kurz, man könnte es fast als eine Naturnothwendigkeit hinstellen, dass ein frommer, gläubiger und zugleich tief musikalischer Mensch wie Bach den Messetext componiren musste.

Es folgen dann verbrämt mit Strafreden wider die geistlichen »Kirchenmusik-Beherrscher« einige Sätze über das Wesen der Kirchenmusik, welche nicht ohne Einfluss auf die Lachmuskeln des Lesers bleiben. Wenn man solches Geschreibsel liest, so kommt man ganz unwillkürlich auf den Gedanken, dass dem Verfahren, welches Carl Tausig bei seinen letzten Kunstreisen einschlug, nicht die Absicht der Reclame, sondern der Gedanke an die Nothwendigkeit zu Grunde lag, sich gegen unsinnige Berichte der Localpresse zu schützen. Tausig liess nämlich den Zeitungs-Redactionen zugleich mit dem üblichen Freibillet einen besonderen Abdruck von Kritiken aus verschiedenen deutschen Zeitungen zustellen und lieferte so den Reportern ein nicht unwillkommenes Material für die Berichte über seine Concerte. Ich besitze ein solches Blatt, welches Tausig auf diese Weise bei seiner letzten Anwesenheit in Köln vertheilen liess. Dasselbe enthält Auszüge aus der Vossischen, Kreuz-, National-, Kölnischen und der Berliner Neuen Musik-Zeitung, und ist damals auch mehrfach gewissenhaft benutzt worden. Allen Künstlern sei dies Verfahren bestens empfohlen als wirksames Schutzmittel wider üble Nachrede und die »künstlerische Erklärung« ihrer Compositionen durch »Naturnothwendigkeit«.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* In **Birmingham** eröffnete am 26. v. M. das berühmte »Musikfest der drei Chöre«, das in der Musikgeschichte Englands eine so bedeutende Rolle spielt, mit *Mendelssohn's* Oratorium »Elias«, dessen Solopartien die Damen Tietjens, Lemmens-Sherrington, Trebelli-Bettini, Patey und die Herren Vernon Rigby, Sims Reeves und Santley in Händen hatten. Unter Sir Michael Costa's Leitung wurde das Oratorium von einem starken und gediegenen Orchester und einem 400 Stimmen zählenden Chore trefflich executirt. Das Programm des zweiten Tages bestand aus einem neuen Oratorium von *Arthur Sullivan*, betitelt: »The Light of the World« (Das Licht der Welt), das eine über alle Erwartung günstige Aufnahme fand. Der Componist dirigirte sein Werk selber. Die Abende der ersten zwei Festtage waren Concerten classischen und gemischten Inhaltes gewidmet, in welchen ausser den bereits genannten Kunstkräften auch Frl. Albani, die canadische Sängerin, mitwirkte. Unter den vielen Gästen von Nah und Fern, die dem Musikfest anwohnten, befindet sich auch der Herzog von Edinburgh, der zukünftige Schwiegersohn des Kaisers von Russland. Die Specialität eines der Abendconcerte bildete eine Nationalhymne von *Rossini*, eines der vielen nachgelassenen Werke des Maestro, das nun zum erstenmale in England aufgeführt wurde. Es war ursprünglich für ein gewöhnliches Orchester und eine Militär-Kapelle geschrieben. Der Musikkritiker der Daily News schildert die Hymne als eine brillante Fest-Ouvertüre.

* **Dresden.** [Tonkünstlerverein.] Nach dem soeben ausgegebenen Berichte des Gesammtvorstandes des Tonkünstler-Vereins zu Dresden, April 1872 bis April 1873, zählt der Verein ausser 13 Ehrenmitgliedern 152 ordentliche und 91 ausserordentliche. Es haben im verflossenen Vereinsjahre 23 Versammlungen stattgefunden, darunter 4 Productionsabende. An diesen Abenden wurden aufgeführt: *W. Friedem. Bach*, Symphonie (D-moll in 1 Satz) für 2 Flöten, Violinen, Viola, Bass und Cembalo; *Fr. Baumfelder*, Trio (D-dur, Mscpt.) für Pianoforte, Violine und Violoncello; *Heinrich F. F. Biber* (geb. 1650, gest. 1710), Sonate für Violine mit beziffertem Bass, für Violine und Pianoforte bearbeitet von Ferdinand David; *Joh. Brahms*, Quartett (G-moll, Op. 25); *Fr. Gernsheim*, Sonate (D-moll, Op. 12) für Violoncello und Pianoforte; *F. v. Holstein*, Trio (Op. 18, G-moll) für Pianoforte, Violine und Violoncello; *J. N. Hummel*, Septett (D-moll, Op. 74); *Franz Lachner*, Octett (B-dur, Op. 156) für Flöte, Oboe, 2 Clarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörner; *W. A. Mozart*, Serenade (D-dur) für Violin-Solo-, Streich- und Blasinstrumente (componirt 1774); Serenade (B-dur) für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 2 Fagotte, 4 Hörner, Violoncello und Bass; *R. Schumann*, Märchenerzählungen (Op. 132).

* **Wien.** Unter den Opern-Novitäten, welche die Direction der Komischen Oper erworben hat, befindet sich das neueste Werk eines einheimischen, vortheilhaft bekannten Talentes, die romantisch-komische Oper in drei Acten »Ines, die Wallfahrt der Königin« von *Joseph Forster*, in welcher die Hauptrolle dem Fräulein Minnie Hauck zugedacht ist.

* **Wien,** 28. Aug. Im Hofoperntheater eröffnet die Reihe der Reprisen gegen Ende October mit ganz neuer Ausstattung *Karl Maria v. Weber's* »Oberon«. Ihm folgt Anfangs November als zweite grosse Opern-Novität der laufenden Theatersaison *Rob. Schumann's* »Genovefa«, ebenfalls mit neuer Ausstattung. Der decorative Theil der Aufgabe wird, wie bei »Oberon«, den Künstlern Burghart, Brioschi und Kautzky übertragen. Bezüglich der beabsichtigten Aufführung der »Königin von Saba« von *Goldmark* ist eine endgültige

Entscheidung noch nicht getroffen worden. Für die gegenwärtig beurlaubte Frau Friedrich-Materna wird, wie schon gemeldet, Fräul. Brandt eintreten und einigemale im Hofoperntheater gastiren. Die erste ihrer Rollen ist Mariano in »Rienzi«.

* [Flotow's Oper »Naïda«.] »Naïda«, eine von *F. v. Flotow* componirte und bereits 1854 vollendete Oper, welche seiner Zeit für die »Grand Opéra« zu Paris geschrieben war, aber dort nicht zur Aufführung gelangte, ist jetzt mit grossem Erfolge auf der Opernbühne zu Mailand in Scene gegangen.

* [Eine nachgelassene Oper von Franz Schubert.] Director Swoboda zu Wien hat eine nachgelassene vollständige Oper in drei Acten von Franz Schubert, die bisher nur einigen Eingeweihten bekannt war, erworben. Dieselbe reiht in musikalischer Beziehung nach der Ansicht Sachverständiger Perle an Perle und wird die erste Novität der Komischen Oper sein. Sie führt den Titel »Der Graf von Gleichen«. (N. fr. Pr.)

* [Theures Instrument.] Bei einer kürzlich in Dresden stattgefundenen Versteigerung ist auch die berühmte Geige mit unter den Hammer gekommen, welche Graf Trauttmansdorff, der Stallmeister Kaiser Karl's VI., von Jacob Stainer unter folgenden Bedingungen erwarb: Er zahlte Stainer 66 Karlsd'or, lebenslänglich ein gutes Mittagsessen, jedes Jahr ein neues Kleid mit goldenen Tressen, zwei Fass Bier, freie Wohnung mit Heizung und Licht, monatlich 100 Gulden bar und, wenn er sich verheirathen sollte, so viel Hasen als er bedürfe, nebst zwölf Körben Obst jährlich für sich und ebensoviel für seine alte Amme. Der Verkäufer lebte noch sechzehn Jahre, und so kam die Violine Jacob Stainer's dem Grafen auf 20,000 Gulden zu stehen. Das Instrument befand sich bis jetzt im Besitze eines österreichischen Edelmannes und ist nunmehr für ein Gebot von 2500 Thalern Eigenthum eines reichen Russen geworden.

* Gestorben: Zu Neuwaldegg Georg Hellmesberger, der Vater des Concertmeisters und artistischen Directors des Conservatoriums, am 16. Aug., 74 Jahre alt. Er war Mitglied der k. k. Hofkapelle, erster Orchester-Director (in Pension) des k. k. Hofoperntheaters, Professor am Wiener Conservatorium, Ehrenbürger von Wien, Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde, Besitzer des goldenen Verdienstkreuzes u. s. w.

Zu Bad Nauheim am 2. August E. Neumann, Componist und Dirigent des dortigen Kurhaus-Orchesters.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

Neue Zeit. Wochenschrift für Theater, Kunst und Literatur. Officielles Organ der Deutschen Genossenschaft dramat. Autoren und Componisten. Red. Frhr. von Ledebur. Leipzig. (Bringt selten Aufsätze von musikal. Interesse.) Nr. 40—46. — Nr. 40. Mitglieder-Verzeichniss der Deutschen Genossenschaft dramat. Autoren und Componisten. — Aphorismen berühmter Deutscher über das geistige Eigenthum. — Repertoire (in jeder Nr.). — Nr. 41. *Ernst Wichert*: Zusammenhalten! — Nr. 42. Process der Genossenschaft gegen Director Haase in Leipzig. — Nr. 43. In Sachen der Genossenschaft gegen Damm (Theaterunternehmer in Merseburg). — General-Versammlung der »Société des auteurs et compositeurs dramatiques« zu Paris. — Nr. 44. Karl Theodor von Küstner, der Stifter des Urheberantheils in Deutschland. — Nr. 45. *Gotthard Hübner*: Theater-Akademien. — Nr. 46. Repertoire.

Neue Zeitschrift für Musik. Red. und Verleger C. F. Kahnt in Leipzig. Nr. 27—35. — Nr. 27. *Julius Rühlmann*: Das Waldhorn. Eine kunstgeschichtliche Studie. 2. Abthlg. Fortsetzung (27—28). — Correspondenz, Kleine Zeitung, in jeder Nr. — Krit. Anzeiger. — Extrabeilage: Protocolle der Verhandlungen des dritten deutschen Musikertages in Leipzig. — Nr. 28. Kammer- und Hausmusik, krit. Anzeigen. — Correspondenz etc. — *Ludwig Nohl*: Franz Liszt's 50jähriges Künstlerjubiläum (28—30 u. 33). — Krit. Anzeigen. — Nr. 29. *Dr. J. Schucht*: Ideal und Wirklichkeit in der Kunst (29—32). — Recensionen über geistl. Musik. — Nr. 30. Recensionen: Clavierschulen. — Kleine Zeitung. — Die Nägeli-Feier in Zürich. Von *Schulz-Beuthen*. — Krit. Anzeiger. — Nr. 31. Recensionen etc. — Krit. Anzeiger. — Nr. 32. *C. Lange*: Zum 29. Juli, Robert Schumann's Todestag. (Gedicht.) — Recensionen. — Corresp. etc. — Nekrolog. Ferdinand David. — Krit. Anzeiger. — Nr. 33. A. Corelli und seine Sonaten. Fortsetzung II. (33—35.) — Recens., Corr., Krit. Anz. — Nr. 34. Recens. (Fr. Hegar Op. 3 und andere Werke). — Richtfest des Wagnertheaters. — Corr., Krit. Anz. — Nr. 35. Gedächtnissfeier für Robert Schumann in Bonn 17.—19. August 1873. — Recensionen. — Krit. Anz.

L'art musical. Nr. 31. *M. de Thémines*: Concours du conservatoire. Concours publics. — *Edm. Neukomm*: Mozart à Paris. IV. — *Gaston Escudier*: Les fêtes populaires. Le lutteur. III. — Nouv. diverses. — Nr. 32. *M. de Thémines*: Faut-il des concours publics au conservatoire? — *Arthur Pougin*: Les musiciens italiens sur la scène française. III. Bacelli.-Cifolelli. — *G. Escudier*: Les fêtes populaires. Le lutteur. IV. La musique et les musiciens. V. — Nouv. div. — Nr. 33. *M. de Thémines*: Encore un mot sur les concours du conservatoire. — *M. Batbie*: Conservatoire de musique, discours. — *Edm. Neukomm*: Mozart à Paris. V. — *G. Escudier*: Les fêtes populaires. VI. — Nouv. div.

Le Bibliographe musical. Paris, Pottier de Lalaine. 2. année 1873. Nr. 7. Janvier. *Ch. Poisot*: Fragments de notes d'un voyage exécuté dans la Haute-Italie en September 1872. — *G. Chouquet*: Commencements de l'opéra-comique. — Nr. 8. Mars. *Domergue*: Table de plusieurs petits motets et élévations de MM. Carissimi, de Lully, Robert, Daniellis et Foggia, à 2, 3 et 4 voix et quelques unes avec des Violons, recueillis par Philidor l'aisné, ordinaire de la musique du Roy, en 1688. — *Gustave Droz*: Les portraits de Beethoven et son masque.

Fliegende Blätter für kath. Kirchen-Musik. Nr. 8. *Fr. Witt*: Das »heilige Grab«. — *Fr. Witt*: Ludovico Viadana. — Jahres-Bericht der schlesischen St. Cäcilien-Vereine (Schl.). — *J. G. Zangl*: Der Diözesan-Cäcilien-Verein Brixen, Bericht über 1872. — Vereinsnachrichten.

The Choir. Nr. 351. A word for the Organ grinders. — Moscheles and his contemporaries. Sixth notice (1828). — Mr. Sedley Taylor on Sound an Music. — Life of Chopin. (Contin. Chapter IV.) — Mr. John Hullah's Report for 1872. — Reviews. — Organ news. — Music and the drama in the Country. — Nr. 352. The »Church Times« on Church Music. — Mr. John Hullah's Report for 1872. (Contin.) — The national Eisteddfod of Wales. — Harlech Castle Eisteddfod. — Church musical news. — Organ news etc.

Echo, Berliner Musik-Zeitung. Nr. 32. Die Sixtinische Kapelle in Rom. — Kunst-Nachr. — Nr. 33. Das Prager Conservatorium am Schlusse des Schuljahres 1872/73. — Die Saiten-Instrumente in der Wiener Welt-Ausstellung. — Kunst-Nachr.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 32. Saverio Mercadante. IV. — Al regio conservatorio. — *M. C. Caputo*: Opere postume di Thalberg. — Varietà. Esposizione universale di Vienna. Sezioni degli strumenti musicali, Gruppo XV. Italiani premiati. — Rivista Milanese. — Alla rinfusa. — Corrisp. — Nr. 33. Saverio Mercadante V. — Nuova invenzione d'un clavecembalo col piano e forte ed alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali (dal Giornale dei Letterati d'Italia 1711). — Varietà. — Alla rinfusa. — Corrisp.

Le Guide musical. Nr. 34/35. Mendelssohn chez les Anglais. (Suite et fin.) — Piatel et son élève Batta. — Nouvelles div.

Le Ménestrel. Nr. 38. *Adolphe Jullien*: Les origines du conservatoire. Sarrette et Cherubini. (Extrait du feuill. mus. du Français.) Les concours du conservatoire de Bruxelles. — *H. Moreno*: Semaine théâtrale. — *Ernest David*: Pergolèse. VI. — Nouvelles div. — Nr. 39. *Théophile Silvestre*: G. Duprez, étude d'après nature. (Extr. du II. vol. inédit de l'Histoire des artistes vivants par Th. S.) — *H. Moreno*: Semaine théâtrale. — *Georgina Weldon*: Pépinière vocale de Tavistock-House. — Nouv. div.

Neue Berliner Musikzeitung. Nr. 33. *W. von Lenz*: Die »Pleskauerin« Oper in 4 Acten u. 6 Bildern, Musik von Nikolai Rimski-Korssakow (Schluss). — Recensionen (J. Röntgen Op. 1, W. de Haan Op. 3, Heinr. Schütz 7 Worte, R. Weinwurm Op. 9, 15, 21). — Revue. — Feuilleton. *W. Lackowitz*: Giovanni Carlo Concialini. Skizze. — Nachrichten. — Nr. 34. *C. F. R. Alberti* (†): Die Musik als Bildungsmittel. Aus seinen nachgelassenen Papieren. — Recensionen. — Feuilleton. *W. Lackowitz*: Giov. C. Concialini (Forts.). — Nachr. etc.

The Orchestra. Nr. 515. Reviews. — Dramatic music in Persia. — Dim hope for English opera. — *Charles Lunn*: The teaching of the future. XXVI. — Charles Gounod and international copyright. — Nr. 516. Keeping a theatre. — The late Mr. Charles Bridgeman (Violinist). — Natural musicians. — Italian organ-grinders in America. — Grammars on harmony, Burrowes' primer. — Dramatic music in Persia. — Chopin. — A Tyrolese passion play. — Nr. 517. Harlech Castle Eisteddfod. — France. — Music in 1873—74. — Mold Eisteddfod. — Mdme. Goddard in Australia. — Nr. 518. Birmingham festival. — Mold Eisteddfod. — Concerts. — Schumann festival at Bonn. — Musicians in swaddling clothes. — A look of the Handel library. — *Chart. Lunn*: The teaching of the future. XXVII. — The Bowery theatre, New York.

ANZEIGER.

[188]

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfang des **Wintersemesters**, den 16. October, können in diese, unter dem Protectorat Seiner Majestät des Königs von Württemberg stehende und aus Mitteln des Staats und der Stadt Stuttgart subventionirte Anstalt, welche für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel), Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Geschichte der Musik und Aesthetik mit Kunst- und Literaturgeschichte, und wird ertheilt von den Herren Hofpianist Professor **Krüger**, Prof. **Dr. Lebert**, Hofpianist Prof. **Pruckner**, Prof. **Speidel**, Prof. **Levi**, Prof. **Dr. Faisst**, Prof. **Dr. Stark**, Kammermusiker **Debuysère**, Hofmusiker **Keller**, Concertmeister und Kammervirtuos **Singer**, **Franz Boch**, Prof. **Dr. Scholl**, sowie von den Herren **Köster**, **Hauser**, **Alwens**, **Attinger**, **Beron**, **Fink**, Kammervirtuos **Fehrling**, **Morstatt**, **Rein**, Hofmusiker **Wünsch**, Kammervirtuos **Krumbholz** und **Seyerlen**.

Für das Ensemblespiel auf dem Clavier, ohne und mit Begleitung anderer Instrumente, sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrag und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben. Auch erhalten diejenigen Zöglinge, welche sich im Clavier für das Lehrfach ausbilden wollen, praktische Anleitung und Uebung im Ertheilen von Unterricht innerhalb der Anstalt.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 126 Gulden rheinisch (72 Thaler, 270 Francs), für Schüler 140 Gulden (80 Thaler, 300 Francs).

Anmeldungen wollen spätestens am Tage vor der am 4. October, Nachmittags 2 Uhr stattfindenden Aufnahmeprüfung an das Secretariat des Conservatoriums gerichtet werden, von welchem auch das ausführlichere Programm der Anstalt zu beziehen ist.

Stuttgart, den 31. August 1873.

Die Direction:
Professor **Dr. Faisst**, Professor **Dr. F. Scholl.**

---

[189]

Billige Prachtausgaben.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 9 Ngr. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 6 Ngr. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 18 Ngr. n. Chorstimmen à 5 Ngr. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 15 Ngr. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Samson.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Saul.*
Clavier-Auszug 22½ Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Theodora.*
Clavier-Auszug 1 Thlr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 15 Ngr. n. Chorstimmen à 7½ Ngr. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 2 Ngr. n.

Alexander'sfest, **Josua** und **Salomo** sind in Vorbereitung.

Indem ich mir erlaube, auf diese **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

---

[190]

Notenpapier

anerkannt gute Qualität in allen Liniaturen vorräthig,

Hoch- und Quer-Quart Rs. 5 Thlr., Buch 8 Ngr.
Hoch- und Quer-Octav Rs. 2⅔ Thlr., Buch 5 Ngr.

empfiehlt die **Papierhandlung** von

F. A. Wölbling
Leipzig, Reichsstrasse 47.

---

[191]

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Zwölf

Lieder und Romanzen

für Frauenchor a capella oder mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte

componirt

von

Johannes Brahms.

Op. 44.

Heft 1. 2.

Partitur und Stimmen à 1½ Thlr. Stimmen einzeln à 5 Ngr.

Heft I.

Nr. 1. Minnelied: »Der Holdseligen sonder Wank« von J. H. Voss. Nr. 2. Der Bräutigam: »Von allen Bergen nieder« von J. v. Eichendorff. Nr. 3. Barcarole: »O Fischer auf den Fluthen, Fidelin«, Italienisch. Nr. 4. Fragen: »Wozu ist mein langes Haar mir dann«, Slavisch. Nr. 5. Die Müllerin: »Die Mühle, die dreht ihre Flügel!« von A. v. Chamisso. Nr. 6. Die Nonne: »Im stillen Klostergarten« von L. Uhland.

Heft II.

Vier Lieder aus dem Jungbrunnen: Nr. 1. »Nun stehn die Rosen in Blüthe«. Nr. 2. »Die Berge sind spitz und die Berge sind kalt«. Nr. 3. »Am Wildbach die Weiden, die schwanken Tag und Nacht«. Nr. 4. »Und gehst du über den Kirchhof«. Nr. 5. Die Braut (Von der Insel Rügen): »Eine blaue Schürze« von Wilhelm Müller. Nr. 6. Die Märznacht: »Horch! wie brauset der Sturm« von Uhland.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin**, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 17. September 1873. **Nr. 38.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Gedächtnissfeier für Robert Schumann in Bonn, 17.—19. August 1873. (Schluss.) III. — Robert Schumann. — Bibliographische Beiträge (Fortsetzung: Alphabetisches Verzeichniss der in den drei Büchern der »Gemma Musicalis« [edt. Frieder. Lindnerus 1588—90] enthaltenen Compositionen). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Gedächtnissfeier für Robert Schumann in Bonn, 17.—19. August 1873.

Von **Dr. Franz Gehring.**

(Schluss.)

III.

Der zweite Tag brachte eine entschiedene Steigerung in der Stimmung des Publikums hervor. Das zeigte sich schon deutlich bei der Probe am Vormittage, als Frau Schumann dem Publikum während derselben zum ersten Male gegenübertrat. Sie wurde mit solcher Begeisterung empfangen, dass sie sich die ersten Augenblicke vor Rührung kaum zu fassen wusste; und wenn auch am Abende beim Concerte die Beifallsbezeugungen noch lebhafter waren, wenn sich auch ein wahrer Blumenregen über die von allen Anwesenden hochgeehrte Frau ergoss, nachdem sie das A moll-Concert vorgetragen hatte, der Eindruck des ersten Empfanges am Morgen wurde nicht überboten. Wir dürfen wohl bei dieser Gelegenheit offen unsere Bewunderung darüber aussprechen, dass dem Spiele der Frau Schumann nichts von der Erregung anhaftete, welche sie sichtlich bekämpfen musste, als man ihr so schöne und herzliche Ovationen darbrachte. So kam es auch, dass sie das A moll-Concert in der idealen Weise und mit der künstlerischen Freiheit vortrug, welche seit Decennien die Musikfreunde entzücken, wenn Frau Schumann spielt. Es kommt dieser Künstlerin entschiedener der Name eines Musikers zu als irgend einem anderen Pianisten, da es ihr mehr, denn jedem andern, um die Darstellung des rein Musikalischen zu thun ist; dass sie ihrem Spiele den Stempel dieses Vorzuges auf die Stirne drücken kann, dessen Glanz und dessen Lauterkeit die anderen Vorzüge gewissermaassen alle summirt und harmonisch einander durchdringen lässt, das ist die Folge der langjährigen künstlerischen Bestrebungen, welche Clara Wieck vor fast vierzig Jahren begann und mit einer aussergewöhnlichen Consequenz und Reinheit fortgesetzt hat und noch fortsetzt. Neben ihr her ist der glänzende Triumphzug eines Liszt und seiner würdigen und unwürdigen Nachfolger einhergezogen, sie hat mit angesehen und erlebt, welche Schätze an Gold, Lorbeeren und stürmischem Enthusiasmus den Virtuosen des Claviers zu Theil wurden, aber sie hat mit Kraft der Versuchung widerstanden, den Weg jener zu betreten, der von der Musik ableitet, der anstatt zur sinnigen Aufnahme der Musik zur zügellosen geistigen Aufregung und so allerdings zur schnellen Beherrschung der grossen Massen führt. Es gebührt sich, dass wir an dieser Stelle erinnern, wie bedeutend trotz der Herrschaft Jener der von Frau Schumann geübte Einfluss auf die Künstler — die praktischen Musiker und die Componisten — einerseits und das zuhörende Publikum andererseits gewesen ist, wie schmerzlich wir ihn missen würden. Unter dem sanften »Fittiche« dieses Einflusses standen die Besten der früheren Zeit, er ernährt und erwärmt gleichfalls die Besten der heutigen Zeit. — Anfeindungen und lieblose Aeusserungen in Wort und Schrift hat Frau Schumann viel über sich ergehen lassen müssen, sie haben aber den Ernst ihrer heiligen Sache nur noch mehr vertieft und fern von aller Verbitterung wusste sie auch aus solchen unausbleiblichen kleinen Leiden des Künstlerlebens für ihre Kunst zu lernen. Wie oft hat sie das Unrecht theilen müssen, das den Werken ihres Gatten bereitet wurde. Einen Liszt »entmuthigte das mehrmalige Misslingen seiner Vorträge von Schumann'schen Compositionen sowohl in kleineren Zirkeln als auch öffentlich dieselben in seinen so rasch aufeinander folgenden Concert-Programmen aufzunehmen und festzuhalten, die er theils aus Zeitmangel, theils aus Nachlässigkeit und Ueberdruss seiner clavierspielerischen Glanzperiode nur in äusserst seltenen Fällen selbst angab und bald diesem, bald jenem zur beliebigen Wahl überliess.« (Auszug aus einem Briefe von Liszt.) Liszt ist selbst der Ansicht, durch dieses Fehlenlassen von Schumann's Werken in seinen Concertprogrammen ein schlechtes Beispiel gegeben zu haben. Frau Schumann steht einzig darin da, dass sie die Werke ihres Gatten zur gebührenden Würdigung und Anerkennung brachte, und welche Mühe hat ihr das gekostet! Kunstreisen nach

dem hohen Norden und nach Süden liess sie sich desshalb zu einer Zeit nicht verdriessen, in welcher das Reisen mühevoll und kostspielig war: ja sogar die Trennung von ihrem Gemahl ertrug sie zeitweilig, um für die Kunst desselben zu wirken. Und unermüdlich hat sie diese Aufgabe ihres Lebens weitergeführt, so dass wir heute in dem Spiele der Frau Schumann diejenige Tradition der Vortragsweise erhalten, welche von Schumann selbst ertheilt worden ist. Es leben gewissermaassen die Werke Schumann's durch Frau Schumann in ihrer vollen Kraft und Schönheit. Ist also Frau Schumann's Kunst aufs Innigste mit dem gesammten Schaffen ihres Gatten verbunden und ist es eigentlich jedes Werk, an dessen Verbreitung und echt künstlerischer Darstellung Frau Schumann den entschiedensten Antheil genommen hat, so gilt dieses doch besonders von dem Clavierconcert, dem Andante mit Variationen für zwei Claviere und dem Quintett. Das Clavierconcert spielte (vom Manuscript) Frau Schumann zum ersten Male in einem der von Hiller dirigirten Dresdener Abonnementconcerte am 4. December 1845. Das Concert ist auch Hiller gewidmet. Es ist aus der Zeit nach Beethoven die hervorragendste Erscheinung dieser Art, indem es als Musikstück sogar die mit Recht so sehr geschätzten Concerte Mendelssohn's übertrifft und zugleich der Technik des Ausführenden jeden wünschbaren Spielraum lässt. Diese idealisirte Technik ist aber gerade eine der trefflichsten Eigenschaften, mit denen das Spiel der Frau Schumann in so reichem Maasse ausgestattet ist. Bewunderungswürdig war das accelerando in der von Schumann componirten Cadenz; eine so präcise Vertheilung des Schneller- und Schnellerwerdens auf einer nicht ganz kleinen Distanz kann nur eine Folge des Eindringens in den Geist der Composition sein, wie dasselbe nur unter den Auspicien des Autors möglich war. Dass Frau Schumann herrlich klar und schön die durch die Wiederholung sehr schweren Figuren des letzten Satzes zur Geltung brachte, dass sie überhaupt das ganze Stück mit einer Steigerung in der Wirkung von Anfang bis Ende ausstattete, das alles verdient unbedingte Anerkennung. — Das Andante mit Variationen für zwei Claviere (wobei Herr Prof. Rudorff das zweite Clavier spielte) wurde am dritten Tage in der Matinée für Kammermusik aufgeführt, ebenso wie das Quintett, womit der musikalische Theil der Feier schloss. Das Andante mit Variationen ist ein Lieblingsstück von Frau Schumann, und wir erlauben uns mit ihr diese Liebhaberei zu theilen: es ist das anmuthigste Stück dieser Art der Combination mehrerer Claviere. Das Quintett ist dagegen der Frau Schumann noch mehr ans Herz gewachsen. Denn erstens ist es ihr gewidmet und dann hat sie es selbst zu vier Händen arrangirt. Es ist geschrieben in der Weise, wie Schumann zur Zeit der Entstehung desselben überhaupt zu schreiben pflegte: gedrungen und mit der Leichtigkeit des Genies. Es giebt kaum eine zweite Composition für diese Zusammenstellung von Instrumenten, welche einen so kräftigen und frischen Eindruck machte: kommen dann ab und zu die skeptischen Figuren und die chiaroscuro-Stellen, so ist ihr Contrast von nicht unbehaglichem Eindrucke. Joachim, Königslöw, Straus und Müller wirkten bei diesem herrlichen Schlusse des Ganzen mit, bei dem sich leider nur herausstellte, dass dem Flügel gegenüber ein solches Quartett sich zu schwach erwies. Das lag aber nicht an dem Spiel der Frau Schumann, sondern an dem Klange des Flügels, dessen Töne wie mit Sammt und Seide umsponnen schienen, während die Prägnanz des Streichinstrumententones dagegen an Breite auffallend zurückstand. Es scheint auch, dass die Beethovenhalle, wenn sie so stark besetzt ist wie an dem dritten Tage bei der Kammermusikmatinée nicht die Fülle des Klanges produciren könne, welche vernehmbar wird, wenn sie nur halb voll ist. Das machte sich auch bei dem Quartette (Op. 41 Nr. 3 Mendelssohn gewidmet) geltend. Die ersten drei zarter gehaltenen Sätze machten einen besseren Eindruck als der etwas burschikos daherbrausende letzte Satz. Bei diesem Quartette wirkte ausser Joachim, Königslöw und Straus als Cellist Herr Lindner mit. Im Uebrigen bot diese Matinée viele liebe und alte Lieder; nur Stockhausen hatte sich etwas a parte gewählt, »Die Löwenbraut«, welche er denn auch wundervoll sang und declamirte. Die Damen Wilt und Joachim, sowie Herr Diener ernteten mit ihren Liedervorträgen den lebhaftesten Beifall: wesshalb hatte man aber statt dieser alten lieben Lieder, die Jedermann kennt und viele Leute wieder zu unnützen Vergleichen provocirten, dass dieser und jener dies und das darin besser singe, nicht das spanische Liederspiel oder ähnliches gewählt, wozu Schumann's Schaffen Material in Hülle und Fülle bietet. Wesshalb bekamen wir eine der schönsten Specialitäten Schumann'scher Compositionsweise gar nicht zu hören, den Männergesang? Doch schliessen wir unseren Fragekasten, es gäbe eben sonst noch viel zu fragen.

Wenn auch das Comité nicht das Einsehen gehabt hat, dass Probe und Concert am zweiten Tage zu viel waren, so haben wir doch schon durch unsere Beschreibung des dritten Tages, die wir voraufgeschickt, gezeigt, dass es uns wünschenswerther gewesen wäre, das Concert des zweiten Tages hätte am dritten und die Matinée des dritten Tages am zweiten stattgefunden. So wäre der Schluss der Feier von mehr nachhaltiger Wirkung gewesen.

Am zweiten Tage kamen ausser dem schon erwähnten Concerte die C dur-Symphonie, die Manfred-Ouvertüre, das Nachtlied und die dritte Abtheilung der Faustscenen zur Aufführung: die Manfred-Ouvertüre in höchster Vollkommenheit; mit ihrer Aufführung konnte keine der anderen Orchesteraufführungen der Feier concurriren; auch die zweite Symphonie wurde sehr schön gespielt und hierin leistete Joachim's Direction in einzelnen Partien Wunderbares. So war namentlich das Scherzo vorzüglich gelungen. Doch war die Ermüdung schon zu sehr bei den Spielern vorgeschritten, um die volle Gewalt dieses Werkes hervortreten zu lassen. Das Nachtlied wurde sehr präcis und fein nüancirt gesungen. In dem dritten Theile der Faustscenen, womit das zweite Concert schloss, erregte wie stets Stockhausen durch seinen typischen Vortrag des Doctor Marianus allgemeine Bewunderung. Frau Wilt sang die Stelle »Jene Rosen heil'ger Büsserinnen« und das »Neige du Ohnegleiche« sehr schön. Besonders dürfte die Anmuth jener Rosenstelle zu rühmen sein; doch war nicht Jedermann dieser Meinung — es ist eben schwer es Allen recht zu machen. Gesanglich — und dabei bleiben wir auf dem Boden der Thatsachen, ohne uns auf Geschmacksdiscussionen einzulassen, — gesanglich muss die Leistung der Frau Wilt auf unbedingte Anerkennung Anspruch machen. Aber erst am dritten Tage hatte sich Frau Wilt eines ungetheilten Beifalles nach dem Vortrage des Liedes »Aufträge« zu erfreuen.

Diese ausgezeichneten musikalischen Genüsse, welche uns die Schumannfeier bot, geben vor allen Dingen einen glänzenden Beweis, wie einmüthig und bereitwillig die deutschen Musiker sich, wenn es gilt, um das Panier eines Mannes schaaren, dessen ganzes Leben und Wirken nur einem Dinge gewidmet war — der Kunst.

Robert Schumann.*)

Es ist mehr als ein Gemeinplatz, wenn man, wie oft geschieht, sagen hört, die Genialität sei mit einer gewissen Krankhaftigkeit nahe verwandt. Es enthält dieser Ausspruch vielmehr eine tiefe Naturwahrheit. Nicht als ob das Genie sich nicht mit dem höchsten denkbaren Maasse leiblicher und geistiger Gesundheit vereinigt finden könne. Die Geschichte der Menschheit hat ja wirklich einzelne solcher Heroen und Götterkinder aufzuweisen. Doch zeigt sich eine so vollkommene Organisation immer nur als eine seltene Erscheinung. Die Regel ist, dass ein hoher Grad von schöpferischer Kraft des Geistes sich nicht findet ohne einen Zug von Gebrochenheit und Hemmung, und die Wahrheit ist, dass dieses Zusammenvorkommen nicht ein zufälliges, sondern eine durch ursächliche Wechselbeziehung beider Elemente auf einander bedingte Zusammengehörigkeit ist. Aus dem Widerstreit und der gegenseitigen Reibung zweier so eng verbundener gegensätzlicher und doch homogener Elemente erfolgt eine gesteigerte und verschärfte Entwickelung der ersten natürlichen Anlage. Die geniale Kraft bildet und stählt sich, sie charakterisirt und individualisirt sich, wie die sittliche, erst recht in dem Ringen mit inneren Gegenstrebungen, im souverainen Ueberwinden entgegenstehender, schliesslich als ohnmächtig sich erweisender Hindernisse in der eigenen Natur. Entspringen doch die höchsten Vorzüge und die grössten Schwächen eines Menschen nur zu oft einer und derselben Wurzel, so dass es nicht nur müssig, sondern eitel Thorheit wäre, aus dem Wesen eines hervorragenden Mannes diese und jene Mängel sich wegzuwünschen, weil mit deren Verschwinden auch die ihn auszeichnenden Eigenschaften hinfällig würden. Ungestraft wandelt man nicht unter Palmen.

Robert Schumann war eine solche gottbegnadete, gottgeplagte Natur. Wie uns sein hochverdienter Biograph, J. W. v. Wasielewski, berichtet, hatte er »vermuthlich der Hauptsache nach in gesteigertem Maasse die physische und psychische Constitution seines Vaters geerbt, wenngleich auch von dem Naturell der Mutter ein Theil auf ihn gekommen zu sein scheint«. Wenn es wahr ist, dass grosse Männer vorwiegend in der Richtung vortrefflicher Mütter sich entwickelt haben, so kann man vielleicht hier schon in der ersten ursprünglichen Anlage Schumann's etwas Abnormes erblicken wollen. Es ist hier nicht der Ort, des Näheren über die hier einschlagenden, naturgesetzlichen Verhältnisse sich auszusprechen. Wie dem auch sein mag, sicher ist: unserem verewigten Meister hatte schon bei seinem Enstehen der Genius der Kunst den Kuss seiner Vaterschaft auf die Stirn gedrückt. Es ist dies zwar ein Kuss der Weihe zum Schaffen alles Schönen und Edeln, der Begeisterung und der Befähigung für die reinsten und höchsten geistigen Freuden; aber wie oft auch giebt, und gerade meist bei der tiefinnerlichsten Begabung, dieser Stempel des Genies die Anwartschaft auf unsägliche Schmerzen und Leiden und auf das tiefste Unglücksgefühl in der Menschenbrust! Ich erinnere hier nur an Beethoven, dessen Geiste der Schumann'sche so nahe stand und der ja auch die mit dieser Gunst der Gottheit verbundenen Qualen in hohem Grade an sich hat erfahren müssen. Schumann aber hat noch Schwereres und ganz Anderes erlitten. Ist es nicht, als ob solchen Geistern bei ihrer Mission fürs Erdenleben die Weisung auf den Weg gegeben wäre: Gehet hin! Schaffet das Schönste! Beglücket die Menschheit mit den edelsten Genüssen, aber selber verzichtet auf ungetrübtes gewöhnliches Menschenglück! — Wahrlich, es giebt Martyrer des Schönen!

*) Mit Bewilligung des Herrn Verfassers aus der »Kölnischen Zeitung« vom 30. August hier wieder abgedruckt.

Berührt sich nun schon jede künstlerische, besonders jede productiv künstlerische Thätigkeit nahe mit dem Pathologischen, wie dies schon aus der durchschnittlich geringen mittleren Lebensdauer der Künstler und dem weit höheren Procentsatz nervöser Erkrankungen unter ihnen erhellt, so gilt dies im höchsten Grade für die idealste, für die freieste und reinste aller Künste, für die Musik. Um so viel alle psychischen Gefühle, alle Emotionen des Gemüthes verzehrender sind für die Kräfte des Nervensystems, als die tiefsten und angestrengtesten, aber ruhigen und klaren Operationen des Verstandes, um so viel nagender am Lebensfaden und Gesundheitswohl wirken artistische, und besonders musikalische Bestrebungen, als jede andere Geistesarbeit. Ist es die eigentliche Aufgabe einer jeden Kunst, ausser der Phantasie auf unser Gemüth zu wirken, in ihm Stimmungen und Bewegungen hervorzurufen, so muss dies in ganz hervorragendem Maasse der Zielpunkt aller wahren Tonkunst sein. In ihrer idealen Reinheit und Wahrheit soll sie, ohne alle Mithülfe eines Verstandes-Inhalts, ohne Nahrung für die Intelligenz, ja, ohne irgend einen materiellen und intelligibeln Stoff, lediglich durch Töne, also rein formal, Gemüthszustände erzeugen. Es sind dies aber ursprünglich inhaltsleere, blosse Formen für psychische Bewegungen, die sich erst bei ihrem Entstehen, oder richtiger, erst hinterher mit einem sachlichen und dann oft irrthümlich causal scheinenden Gehalt erfüllen, welcher der individuellen Lebenserfahrung, ja, den jeweiligen Lebenseindrücken jedes einzelnen armen Menschenherzens entnommen ist. Und das thut die Musik nicht blos als reine Instrumentalmusik*), sondern, wenn sie, wie die Schumann'sche, echt ist, auch da, wo sie dem poetischen Worte als Begleiterin nicht blos zu dem voll entsprechenden Ausdrucke verhilft, sondern sogar die in ihm geborgenen Gefühle in lebendiger Weise bethätigt und verwirklicht.

In diesem rein Formalistischen jeder wahren Musikwirkung, welches zugleich ihre höchste Idealität und Freiheit in sich begreift, liegt gerade hauptsächlich ihre hohe Gefährlichkeit. Solche Stimmungszustände, die man in Anderen lediglich durch Töne nur dann hervorbringen kann, wenn man selber sie vorher aufs intensivste besessen und empfunden hat, wie sollten sie in der Seele des Schaffenden verklingen können, ohne wiederholt die tiefsten Spuren ihrer Wirkung zu hinterlassen?! Und wer hat tiefer musikalisch empfunden, wer solch tiefer Empfindung entsprechenderen und ergreifenderen Ausdruck gegeben, als Schumann? so kann man dreist fragen. Bedenkt man dies, so wird man ungefähr ermessen, was Schumann an Kräften bei seinem Schaffen eingesetzt.

In dieser ausschliesslichen Wesentlichkeit des Formalen allein, in der Indifferenz des intellectuellen Gehalts steht nun die Musik durchaus in Uebereinstimmung mit den Vorgängen des Gemüthslebens, den gesunden wie den krankhaften, wie sie der Analyse einer kritischen Psychologie sich ergeben. Insbesondere offenbaren sich die Anfänge psychischen Krankseins stets durch unmotivirte Gemüthsverstimmung, durch eine von Hause aus ganz gegenstandslose Traurigkeit oder Heiterkeit.

Ich weiss nicht, was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin:
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Mit diesen einfachen Worten malt uns ein Sänger, der, wie jeder wahre Poet, ein Seher im Gebiete des Seelenlebens, von dem vereinigten Wesen einer krankhaften Gemüthsverfassung und des dichterischen Genius durchdrungen war, so ansprechend weil naturgetreu die vielleicht noch innerhalb der Grenzen der Gesundheit liegende, spontane melancholische Ver-

*) »Diese wahrhaftigste Poesie ohne sachlichen Stoff, ohne zweifelhafte Gedanken«, sagt Hiller trefflich.

stimmung und das darauf sich gründende Gebanntsein der Vorstellungsthätigkeit in einen engsten Kreis.

So wie die harmonische Consonanz der Töne erst durch die Folie einer gewissen nebenher schreitenden Dissonanz ihr wahres Relief erhält und ohne dieselbe sich zur Monotonie verflachen würde, so giebt es keine tiefe künstlerische Wirkung aufs Gemüth ohne eine gewisse Gegensätzlichkeit der Eindrücke, die den schmerzlichen wie den lieblichen den Charakter der Relativität verleiht, durch den allein sie ihre Bedeutung erhalten. Eine wehmüthige und gebrochene Grundstimmung, auf der sich sehr wohl und gerade erst recht der Jubel der seligsten Freude aufrichten kann, lässt sich selbst in so harmonisch angelegten Künstlernaturen, wie Goethe und Mozart waren, unschwer nachweisen. Wie man in früheren Zeiten eine gewisse Classe von Kranken als geheiligte Wesen ansah, so haben viele Dichter einer süssen Melancholie ihre Huldigung gezollt. Uhland, dessen Herz schon früh poetisch tief bewegt war, sang schon als vierzehnjähriger Knabe, gewiss unverstanden, aber tief gefühlt, vom »Heiligthum der Melancholie«. Wie sollte es auch möglich sein, dass die ideale Schönheit nicht tausendfältig in Zwiespalt geriethe mit der rauhen Wirklichkeit, und nicht daraus ein Missklang im Gemüth, eine Hemmung und Verstimmung entstünde! Man kann sich nicht wohl künstlerisch productive Begeisterung für das reinste musikalisch Schöne denken ohne eine solche nicht schlechthin pathologische, doch auch nicht völlig gesunde Entzweiung im Hintergrunde der Seele. Darum hat die wahre Musik in ihrer höchsten Vollendung vorzüglich im deutschen Gemüthe ihre Heimstätte gefunden, nachdem sein natürlicher Idealismus vorher noch durch die Einkehr des congenialen Geistes des Christenthums dazu bereitet war. Nicht eher konnte diese Musik in die Culturgeschichte der Menschheit eintreten. Kein Idealismus aber ohne die Resignation! Kein wahrhaftes Aufstreben zu dem unerreichbar Höchsten, das uns nach jedweder Erfüllung der Sehnsucht stets wieder in die Ferne rückt, ohne den Abfall in die Erkenntniss und das Beklagen der Unzulänglichkeit der Einzelkraft, ohne Verdemüthigung im Gefühl der Abhängigkeit des Individuums von dem All und von den irdischen Bedingungen des menschlichen Daseins. Das ist wirklich Religiosität, als ein anthropologisches Phänomen, d. h. als eine aus der Menschennatur mit Nothwendigkeit wie die Kunst hervorgehende Erscheinung. Und solche Musik ist, auch ohne specifischen Zweck und stofflichen Inhalt, als rein symphonische Tondichtung eine im besten Sinne des Wortes christliche, weil durchaus idealistische Kunst.

Fast allen grossen Künstlern ist von je her eine gewisse Absonderlichkeit und Seltsamkeit, ja, Launenhaftigkeit und Wunderlichkeit des Wesens eigen gewesen, so zwar, dass man dies sogar als die Signatur eines ausserordentlichen Künstlergeistes anzusehen geneigt ist. Diese Sonderbarkeit ist nicht etwa blos als eine aus der specifischen Art der künstlerischen Thätigkeit sich ergebende, nur von aussen oberflächlich angenommene und angewöhnte Manier zu verstehen, sondern sicherlich organisch bedingt und organisch fixirt. Nur darüber kann man im Zweifel sein, ob dieses von der Norm abweichende Künstlermerkmal blos die Wirkung des mit jeder wahrhaft künstlerischen Production unzertrennbar verknüpften gewaltigen Kraftaufwandes ist, oder ob nicht vielmehr die ursprüngliche Anlage zum Künstlerberuf eine solche sei, welche der Neigung zu psychischem Erkranken sehr nahe liegt. Bei einer genauen Prüfung wird es freilich schwer, einen durchgreifenden Unterschied zwischen beiden Momenten festzuhalten, wie ja so oft Ursache und Wirkung ihre Rollen mit einander vertauschen. Ist eine tiefere Auffassungsweise geneigt, auf die enge Verwandtschaft des Künstlerischen mit dem Psychopathischen das Hauptgewicht zu legen, so kann doch auch nicht geleugnet werden, dass das Erschaffen bedeutender Kunstwerke ohne einen gewissen Functionsexcess der Geistesorgane und dessen Folgen kaum möglich ist. Indessen das Entscheidende bleibt immer, was Goethe sagt:

Nach dem Gesetz, wonach Du angetreten,
So musst Du sein, Dir kannst Du nicht entfliehen,
Und keine Zeit und keine Macht zerstückelt
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.

Schumann's letzte verderbliche Krankheit war gleichwohl nicht, wie man nach manchen Anzeichen vermuthen könnte, eine primäre, specifische Geisteskrankheit; sie bestand vielmehr in einem langsamen, aber unaufhaltsam sich vollziehenden Verfall der Organisation und der Kräfte des Gesammtnervensystems (in der Form der unvollständigen Paralyse), von welchem die psychische Alienation nur eine Theilerscheinung war. Abgesehen von einem etwa in seiner ursprünglichen Organisation gelegenen Krankheitskeim, wie ihn wohl jeder Mensch in sich trägt, hatte dieses Leiden, wie immer, seine Ursache in einem durch Ueberanstrengung herbeigeführten Verbrauch und Hinschwinden der Substanz der psychisch fungirenden Centraltheile des Nervensystems, mit welchem die Wiederherstellung derselben nicht mehr gleichen Schritt zu halten vermochte. Ein ungemessenes geistiges, zumal künstlerisches Produciren muss als die ergiebigste Quelle für diese schreckliche, allen Heilbemühungen trotzende Krankheit betrachtet werden. Schumann hat, wie Hiller in seinem an ihn in der Köln. Zeitung vom 1. Aug. 1856 gerichteten Nachruf (der eine hochpoetische Todtenklage in prosaischer Form ist) sagt, seinem Geiste zu viel abverlangt, und es »sollte ihm sein Genius in ununterbrochenem Keimen und Blühen und Reifen seine goldenen Aepfel zu Füssen legen«. Ihm war ja, wie Einem, jener spontane Drang des inneren Schaffens zu eigen. Er schuf, von seinem heiligen Dämon ergriffen und angetrieben, gleichsam unwillkürlich, oder bezeichnender noch, der Dämon schuf in ihm. Dies Componirenmüssen Behufs Befreiung seines Innern und zur Herstellung seines Gleichgewichts kennzeichnet ihn als geborenen Tonkünstler. Ein Leben ohne künstlerisches Schaffen erschien ihm schlimmer als der Tod. Das Sichabschliessen vor der äusseren Welt und Sichversenken in die bei ihm so reiche und schöne Welt seiner künstlerischen Inspirationen ist für Schumann geradezu physiognomisch und pathognomisch zugleich; es ward für ihn so die Quelle wie der lindernde Balsam für innere und äussere Anfechtungen. Gerade in den letzten Jahren vor seiner völligen Umnachtung, als sein Leiden schon weit gediehen war, war er noch sehr fruchtbar, und es manifestirt sich die innige Verschmelzung seiner Künstlernatur mit seiner Krankhaftigkeit auch darin, dass die Werke aus jener Zeit keineswegs das Gepräge von Schwäche an sich tragen, sondern vielmehr jenes echt künstlerische Maasshalten, wie es sonst nur bei einer gesunden Kräftigkeit sich findet. Bis zu einem gewissen Punkte, auf dem angelangt Alles in ihm zusammenbrach, steigerte sich seine Productionsfähigkeit mit den krankhaften Abnormitäten. Es war, als ob er im Vorgefühl der über ihn hereinbrechenden totalen Finsterniss sich beeilt hätte, seinen geistigen Haushalt zu bestellen, um ja alles Schöne, was der Genius ihm bis dahin anvertraut hatte, der Nachwelt zu sichern.

In der Art des Krankheitsverlaufs trat das Bedeutsame hervor, dass Schumann bis ins letzte Stadium hinein verschont blieb von jener Exaltation, die sonst stets diesen Krankheitszustand charakterisirt und oft eine so traurige Entstellung des Ich bewirkt durch den peinlichen Contrast zwischen der höchsten Expansion des Selbstbewusstseins und dem augenscheinlichsten Ruin der Persönlichkeit. Sein Selbstbewusstsein war getrübt, geknickt, doch nicht zerstört, sein Ich nicht sich selbst entfremdet, nicht umgewandelt. Die Schwermuth, welche ihn

bis dahin geleitet hatte, blieb ihm bis zum Reissen des Lebensfadens getreu, und legte wie eine Schutzgöttin ihre Hand auf sein Haupt, es vor jener tragischen Metamorphose bewahrend. Ich bin geneigt, dies Beharren in derselben Grundverfassung des Gemüths einer angeborenen Stabilität und Solidität zuzuschreiben, einer urmässigen Kräftigkeit und Grossheit seiner Individualität, wie sie sich auch in seiner Körpergestalt nnd in seinen wenig bewegten und wenig markirten Gesichtszügen ausdrückte.

Diese Schlussbetrachtuog mag uns denn einiger Maassen versöhnen mit dem rührenden, aber zugleich schmerzhaft ergreifenden Bilde, welches der Meister den nächsten Zeugen seiner Leidensvorgänge in einer späteren Zeit bot, indem er seine Entrüstung äusserte ob der vermeintlichen Schmälerung seines künstlerischen Werthes, die sich vielfach in die Form von hallucinatorischen Zurufen kleidete. Die vollendete Neidlosigkeit, welche ihn in gesunden Tagen, den Verdiensten und Leistungen Anderer gegenüber, stets beseelte, die Freudigkeit namentlich, mit welcher er die rückhaltlose Anerkennung und Aufmunterung mancher junger Talente betrieb, der heilige, priesterliche Eifer, mit welchem er das Falsche und Unechte, das hohl Prunkhafte in der Kunst bekämpfte und verfolgte, dies alles schien durch die Krankheit travestirt zu sein in ein Gefühl der Zurücksetzung seiner eigenen Geltung als Künstler. Uns aber will es bedünken, als könnte diese Selbsterniedrigung, krankhaft wie sie war, und hervorgegangen aus der Verirrung einer gewissenhaften Selbstkritik, nur dazu dienen, in den Augen der Gegenwart, und mehr vielleicht noch in denen der Zukunft, die Würdigung seiner Künstlergrösse zu erhöhen.

Endenich, 15. August 1873. *Dr. Richarz.*

Bibliographische Beiträge.

(Voo **Carl Israël.**)

(Fortsetzung.)

Alphabetisches Verzeichniss

der in den drei Büchern der »Gemma Musicalis« (edt. Frieder. Lindnerus 1588, 89, 90) enthaltenen Compositionen (Madrigali & Napolitane).

Der erste Theil eothält 64 Nummern
- zweite - - 72 -
- dritte - - 54 -

zusammeo 190 Nummern (ongerechoet die häufig vorkommenden zweiten, dritten o. s. f. Theile).

Die Zahl der Tonsetzer ist 44, ohne die Incerti aotores.

Anerio (Felice-Romano).
O to che mi dai pene à 4; lib. II, LXVI.

Antegnati (Coostanzo).
Dolce mio ben à 4; II, LXII.
2. Io mi seoto morir.

Antinori (Signor Cavallier).
Giovao real se pensa humaoo iogegoo à 6; II, XXV.
Son lasso ne piu seoto à 5; II, LVIII.

D'Aranda (Sessa).
Milla beo mio rispondi à 4; III, XLIIII.

Bertani (Lelio).
Stese le mano à 6; I, XV.
Mia vita oon so dire à 6; I, XVI.
Cara mia Dafne à 6; I, XVII.
Qui oacque'l gran Maron à 6; I, XVIII.
2. Fortunato terreoo à 6.
Amatemi ben mio à 6; I, XIX.
Tu morist' in quel seno à 6; I, XX.

Biffi (Gioseffo).
Oime dolce ben mio à 5; II, XLIIII.
Tra bei rubini e perle à 5; II, XLV.
2. Da indi maoti (à 5).

Cedraro (Francesco dal-, Discipulo del Sessa).
Geotil mia donn' il à 4; III, LIIII.

Coma (Aonibal).
Caotavan tre leggiadre à 4; III, LII.
2. Ood' io per meglio.

Conversi (Girolamo).
Io vo gridando à 5; II, XLVIII.
Alma guidott' amar colei à 5; II, XLIX.
2. Ma se tempo gia mai.
Poi che m' hai tolto la tua dolce vista à 5: II, L.
Quando mi miri à 5; II, LI.
Stà nott' io mi sognava à 5; II, LII.
Se vi spiace ch'io viami à 5; II, LIII.

Correggio (Claudio da).
Mirami vita mia à 5; II, XLVII.

Croce (Ioan.).
Ecco l'alma beata (Dialogo de chori d'Angeli) à 10; II, IIII.

Donato (Baldassaro).
O dolce vita mia à 4; I, L.
Tu mi vorrai morir à 4; I, LI.
Chi dira mai à 4; I, LII.

Duc (Filippo).
Dite signori mei Dialogo à 8; III, IIII.
Sacre Muse beate Dialogo à 6; III, V.

Eremita (Giulio).
Io seguo ardente à 5; III, XXXIII.
O vaga Tortorella à 5; III, XXXIIII.
I vostri biondi crioi à 5; III, XXXV.
Fuggi se fai fuggire à 5; III, XXXVI.

Faignient (Noe).
Basciami vita mia à 4; II, LXIII.
Rendimi il gentil viso à 5; II, LXIIII.

Ferabosco (Alfonso).
Io mi son giovinetta à 4; I, XLVIII.

Ferretti (Giovan.).
Vo pastor chies' ad una à 6; II, XXVII.
Dolce amorose e leggiadrette ninfe à 6; II, XXVIII.
Fuggimi quanto à 6; II, XXIX.
Pascomi sol di pianto à 6; II, XXX.
O felice o beato o glorioso à 6; II, XXXI.
Angelica tua mano à 6; II, XXXII.
Vn tempo sospirava à 6; II, XXXIII.
Quando mirai sa bella faccia d'oro à 6; II, XXXIIII.
Sei tanto gratiosa e tanto bella à 5; II, LIIII.
Donna crudel tu m'hai rubat' il core à 5; II, LV.
Come poss' io morir se non ho vita à 5; II, LVI.
Hiersera andai da la mia manza bella à 5; II, LVII.

Gabrieli (Andrea).
Ecco Vioegia bella à 12; I, I.
Ale guancie di rose à 6; I, IIII.
Pront' era l'alma à 6; I, V.
2. E cert' anco di.
Tirsi che fai cosi à 6; I, VI.
Io mi sento morire (Dialogo) à 7; I, IX.
Tirsi morir volea (Dialogo) à 7; I, XI.
Rimanti amor à 5; I, XXII.
O passi sparsi à 12; II, II.
Dei grso Tuonante la sorella à 10; II, III.
2. Quei vinto dal furor.
Ecco la vaga aurora à 8; II, VI.
Quand' haura fine Amore à 6; II, VII. (Dialogo)
O Dea, che tra le selve à 6; II, VIII. (Risonanza di Echo)
Hor che oel suo bel seno à 6; II, IX.
Dunque fia vero o cara mia feoice (Dialogo) à 7; II, X.
2. Duoquil coosenti Amor impio.
In nobil sangue vita humile e queta à 6; II, XIIII.
(Prima parte.) Seconda parte von Giovanni Gabrieli.
Chiaro sol di virtute à 6; II, XV.
2. Al chiaro soo.
Nel bel giardin' entrate à 6; II, XVI.
2. Ma pria odorate il vicin spico.
Ivo piangendo i miei passati tempi à 6; II, XVII.
2. Si che s'io vissi lo guerra.

Gabrieli (Giovanni).
A Dio dolce mia (Dialogo) à 10; I, II.
Lieto godea (Per cantar & sonar) à 6; I, VII.
Dolce nemica mia (Dialogo) à 7; I, X.
Sacri di Giove augei, sacre Fenici à 12; II, I.
Amor s'e in lei con honestate à 6; II, XIIII.
(Seconda parte; prima parte von Aodrea Gabrieli.)

Gastoldi (Gio. Giacomo).
Dolce d'Amor Sirene à 5; III, XXXVII.
A nobil mensa à 5; III, XXXVIII.
Filli vezzosa e lieta à 5; III, XXXIX.
Donna l'ardente à 5; III, XLII.
2. Signor la vostra.
O com' e gran martire à 5; III, XLIII.
Amor tu che conjngi à 4; III, L.
Potrai dunque partire à 4; III, LI.

Incerti autores.
Dolce contrade à 4; I, LXIII.
Luci sereni & chiari à 4; II, LXVII.
La piagha ch' ho nel cor à 4; II, LXVIII.
Viva viva Bacco à 4; II, LXIX.
J'ay vu le cerf du bois saillir à 4; II, LXX.
Chantons buuons soyons joieux à 4; II, LXXI.
Fantasia Capriccio 2. Toni (per sonar) à 4, II, LXXII.

Lasso (Orlando di -).
S' io esca vivo à 6; I, XII.

Macque (Ioan de -).
Vola vola pensier à 6; I, XXI.
Hor un laccio à 5; I, XLIII.

Marenzio (Luca).
Liquide per l'amor à 5; I, XXVIII.
Quando sorge à 5; I, XXIX.
Tirsi morir volea à 5; I, XXX.
2. Freno Tirsi il. 3. Cosi moriro.
Dolorosi martyr à 5; I, XXXI.
Che fa hoggi il à 5; I, XXXII.
Cantava la piu à 5; I, XXXIII.
Deggio dunque à 5; I, XXXIIII.
2. Io partiro ma il. 3. Ma voi caro ben.
Spunta vangia à 5; I, XXXV.
2. Quando 'l mio.
Itene a l'ombra à 5; I, XXXVI.
La bella Ninfa mia à 5; I, XXXVII.
Strider faceva le à 5; I, XXXVIII.
Non fu mai cervo (Sestina) à 5; I, XXXIX.
2. Fallace incerta. 5. Tal hor dal cor.
3. Se s'acquetasse. 6. Signor tu vedi.
4. Ma lass' jo sento. 7. Dal di.
Hor pien d'altro à 5; I, XLII.
Basti fin qui le pen' e i duri affeni à 10; II, V.
Qual vive Salamandra à 6; II, XVIII.
Al suon de le dolcissime parole à 6; II, XIX.
Nel piu fiorito Aprile à 6; II, XX.
Occhi sereni e chiari à 6; II, XXI.
Cantate Ninfe leggiadrette e belle à 6; II, XXII.
L'aura serena che fra verdi frondi à 6; II, XXIII.
2. Le quali ella spargea.
Bianchi Cigni à 6; II, XXIIII.
2. Alzate il novo Lauro. 3. Guidate dolci.
Lasso ch'io ardo à 5; II, XXXV.
Amor io non potrei à 5; II, XXXVI.
Fillida mia piu che' l à 5; II, XXXVII.
Al vago del mio sole à 5; II, XXXVIII.
Amor poi che non vuole à 5; II, XXXIX.
2. Chi strinse mai piu bella mano.
Gia torna a rallegrar à 5; II, XL.
Occhi lucenti e belli à 5; II, XLI.
Mentre l'aura spirò à 5; II, XLII.
2. Hor per che (lasso oime).

(Schluss folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Berlin.** [General-Versammlung der Berliner Organisten.] Am 4. September d. J. fand in dem Saale des kgl. Instituts für Kirchenmusik die zweite General-Versammlung der Berliner Organisten statt. Die Versammlung war von 25 Organisten besucht, und legte das Comité acht bei ihm eingegangene Anträge der Berathung vor. Vier derselben bezogen sich auf Interna des Vereins. Von den übrigen wurden zwei zurückgezogen. Der wichtigste zur Berathung gelangte Antrag war der auf Gründung einer Wittwenkasse für die Organisten bezügliche. Die Wichtigkeit und Bedeutsamkeit des Antrages wurde allgemein anerkannt und einstimmig beschlossen, nach möglichst baldiger Erreichung dieses Zieles zu streben. Herr Musikdirector Ilsner, als Antragsteller, wurde aufgefordert im Verein mit einigen von ihm selbst ausgewählten Collegen die Vorberathung dieses Antrages zu übernehmen, und die Resultate derselben in einer Mitte October abzuhaltenden ausserordentlichen General-Versammlung der Vereinigung vorzulegen. — Ein zweiter wichtiger Antrag betraf die Feststellung der Grenzen der Mitgliedschaft. Es wird beschlossen, ausser den in dem amtlichen Verzeichnisse der Berliner Organisten enthaltenen Collegen auch diejenigen Cantoren zur Mitgliedschaft zuzulassen, welche eine gleiche künstlerische Ausbildung wie jene genossen haben, die blossen Vorsänger dagegen (Präcantoren), wie sie an vielen Kirchen Berlins, selbst zum Theil unter dem Namen Cantoren existiren, nicht aufzunehmen. Endlich kam noch ein Antrag zur Berathung, welcher darauf abzielte, die den Organisten vorgeschriebene Instruction einer Revision zu unterziehen und bei den betreffenden Behörden auf Abänderung einiger in derselben enthaltenen theils veralteten, theils unzweckmässigen Paragraphen anzutragen. Der Antrag, dessen Tendenz Jeder begreiflich finden wird, der die im vorigen Jahrgange d. Ztg. Nr. 25, Sp. 400—403 abgedruckte Instruction gelesen hat, wie sie den Berliner Organisten an den Kirchen städtischen Patronats vorgeschrieben ist — ich erinnere hier nur an den Passus, welcher den Organisten verbietet, die Gemeindemitglieder zu Neujahr, oder bei anderen Gelegenheiten mit Gratulationen anzugehen, etwa wie es noch jetzt Seitens mancher niederen Handwerker und untergeordneten Beamten geschieht, i. e. also die Organisten auf eine Stufe mit den Nachtwächtern, Briefträgern, Schornsteinfegern etc. stellt — wurde in seinem Principe als vollständig berechtigt anerkannt, und beschloss die Versammlung den Vorsitzenden, Herrn Prof. Haupt, zu ersuchen, über diesen Gegenstand mit mehreren Collegen in specielle Berathung zu treten und selbständig die weiteren Schritte zu thun. — Hoffen wir, dass der bedeutsame Aufschwung des Organistenthums Berlins, welcher sich sowohl durch die Vereinigung selbst, wie durch die lebhafte Betheiligung an derselben und an den zur Berathung gelangten Gegenständen aussprach, zu glücklichen und für die Betheiligten nach allen Seiten hin segensreichen Zielen führen möge. Die Versammlung, welche um 7 Uhr begann, schloss um 9 Uhr. Acht Tage vorher war ihr eine Sitzung des Comités voraufgegangen, in welcher die Tages-Ordnung festgestellt wurde. An der Debatte hatten sich lebhaft die angesehensten Berliner Organisten betheiligt: Prof. Schneider, die Musikdirectoren und Organisten Küster, Hauer, Magnus, Kaweran, Ueberlée, Rudolphi, Schnöpf und viele Andere.

✻ **Berlin.** Für die Königliche Oper ist bis jetzt vorläufig eine einzige Novität: »Le roi l'a dit«, eine komische Oper in drei Acten von Gondinet, Musik von Léon Delibes, in Aussicht genommen worden.

✻ **Köln.** Das hiesige Stadttheater ist am 4. September neu eröffnet worden, und zwar mit *Rossini's* Oper »Wilhelm Tell«. Die Titelpartie sang Herr Scheiper, den »Arnold« Herr J. Wolff und die »Mathilde« Frl. Marie Lehmann.

✻ **Strassburg i. E.** Die Fertigstellung des wiedererbauten Stadttheaters, welche sich durch das Entgegenarbeiten der städtischen Verwaltung fast um ein ganzes Jahr verzögerte, ist nun erfolgt. Das in seinem Aeusseren nach dem alten Plane errichtete Gebäude von architektonischer Schönheit macht einen angenehmen Totaleindruck, der allerdings durch das hohe spitze Dach etwas beeinträchtigt wird. Bekanntlich blieb die Hauptfaçade am meisten von den Kugeln verschont; nur zwei der sechs auf ebenso vielen jonischen Säulen ruhenden Musen verloren ihre Häupter und wurden durch Bildhauer Grass wieder in ihrer ursprünglichen Vollendung hergestellt. Bei der inneren Einrichtung des Hauses hat man die Erfahrungen der Neuzeit theilweise berücksichtigt; geräumige Corridore und zahlreiche Ausgänge finden sich in allen Etagen. Der Zuschauerraum zählt vier mit Bildhauerarbeit und reicher Vergoldung geschmückte Gallerien und wird durch einen mit 260 Brennern versehenen Kronleuchter, welcher bei offener Scene in die Höhe gezogen zu werden pflegt, erleuchtet. Unterhalb des Parterre befinden sich Restaurationssäle. Die weit ausgedehnte Bühne ist mit den mannigfaltigsten Vorrichtungen versehen, sowie denn der Maschinenraum ein wahres Labyrinth genannt werden kann. 47 complette neue Decorationen lieferten die Maler der Grand opéra Rubé-Chaperon und Cambon in Paris, aus deren Werkstätte auch die Deckengemälde im Zuschauerraume hervorgingen; mit Renovirung der noch vorhandenen alten Coulissen ist der hiesige Maler Bouillier beauftragt. Die Aufstellung der Decorationen erfolgt nicht in gleichlaufenden in der Ferne sich verengernden Linien, sondern umgekehrt wird die Scenerie in der Ferne möglichst erweitert. Das Orchester ist derart vertieft angebracht, dass auch die Hälse der Contrabässe den Blick auf die Bühne nicht verdecken. Die Akustik erweist sich als günstig. — Am 4. Septbr. hat die Eröffnung des Theaters mit der *Beethoven*'schen Ouvertüre »Zur Weihe des Hauses« und der Oper »Die Hochzeit des Figaro« von *Mozart* stattgefunden. Wir enthalten uns vorerst des näheren Eingehens auf die Leistungen und erwähnen nur, dass sich die Darsteller der Hauptpartien (Graf — Hr. Reichmann, Figaro — Hr. Hienl,

Gräfin — Frau Stieber-Barn, Susanne — Frau Kempter-Leonoff, Cherubin — Frl. v. Hasselt-Barth) durchgängig ihrer Aufgabe gewachsen zeigten. Grosses Lob verdient das unter Kapellmeister Weissheimer stehende Orchester, welchem die Professoren des Conservatoriums, sowie die namhaftesten Mitglieder der ehemaligen Theaterkapelle beigetreten sind. Der Chor, sowie das Ensemble überhaupt lassen jedoch noch Alles zu wünschen übrig. In nächster Zeit, für welche die Opern Tannhäuser, Martha, Troubadour, Jüdin, Don Juan angesagt sind, wird sich Gelegenheit bieten, die Leistungsfähigkeit des Instituts näher kennen zu lernen.

* **Wien.** [Franz Schubert's nachgelassene Oper.] Von der Direction der Komischen Oper erhält die N. fr. Presse folgende Mittheilung: Die vom Director Swoboda erworbene Oper Franz Schubert's heisst: »Des Teufels Lustschloss«. Der Text, von Kotzebue, ist veraltet und wird von bewährter Hand umgearbeitet. Dieser Umarbeitung dürfte auch der Titel zum Opfer fallen, wesshalb man ihn vorläufig nicht bekanntgeben wollte. Die von Allen, die Einsicht in dieselbe genommen, gerühmte Musik — Ouvertüre und drei Acte — von denen bis jetzt noch keine Nummer veröffentlicht wurde, war in Wien und Graz zerstreut, ist vollständig abgeschlossen und wird daran auch nicht eine Note geändert.

* **Wien.** Im Theater an der Wien wird demnächst eine komische Oper: »Heloise und Abälard« von Clairville und Busnach, Musik von *Henri Litolff*, als Novität in Scene gehen.

* Auszeichnungen und Ernennungen: Dem Gesanglehrer am Luisenstädtischen Gymnasium und Organisten zu St. Thomas, Herrn Reinhold Succo in Berlin, sowie

Dem Gesanglehrer an der Louisenstädtischen Gewerbeschule, Cantor und Organisten an der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin, Herrn A. Ueberlée, ist das Prädicat »Kgl. Musik-Director« beigelegt worden.

* Gestorben: Zu Hallwyl in der Schweiz am 30. Juli Rich. Seyler (geb. zu Breslau 1827), Professor am Conservatorium zu Moskau.

Zu Odessa am 14. Aug., 43 Jahre alt, Prinz Nicolas Dolgoroukow, Componist.

Zu Lüttich am 29. Juli der Canonicus und Generaldirector der Kirchenmusik in der Diöcese Lüttich, Theod. Jos. De Vroye (geb. zu Villers-la-Ville am 19. Aug. 1804).

Zu London im Alter von 52 Jahren Frank Mori, Gesanglehrer und Componist.

Zu Carlhamm in Schweden der Musikdirector und Componist C. F. Ullmann.

* [Peter Schott †.] Am Samstag den 30. August Morgens starb zu Brüssel der Chef und alleinige Besitzer der Musikalienhandlung »Gebrüder Schott« daselbst Peter Schott, am Typhus nach kurzem Krankenlager. Peter Schott war als der jüngste der Söhne Schott's am 21. August 1821 in Mainz geboren. Den grössten Theil seines Lebens brachte er in Brüssel zu, nachdem er schon im 12. Lebensjahre seine Heimath verlassen, um in Antwerpen in einer Filiale des Hauses Schott, der ersten, welche in Belgien vor beinahe einem halben Jahrhundert gegründet wurde, den Musikalienhandel zu erlernen. Nach einem kurzen Aufenthalt in London liess sich Peter Schott dauernd in Brüssel nieder, und leitete das dortige Geschäft, dessen einziger Eigenthümer er nach dem Tode seines Bruders Johann wurde. Er besass unter anderen auch ein Haus in Paris und auf diese beiden Etablissements erstreckte sich seine ganze Thätigkeit. Im Jahre 1851 verheirathete er sich mit Fräul. Franziska Rummel, der Tochter des geschätzten Musiklehrers und Kapellmeisters Christian Rummel in Wiesbaden. Frau Schott war selbst musikalisch sehr begabt, wie überhaupt aus der Familie Rummel Kinder und Enkel von musikalischer Bedeutung hervorgegangen sind. — Schott ist der Gründer der Musikzeitung »Le Guide musical« und seine Verdienste, die er um die Kunst im Allgemeinen und um die Künstler im Besondern sich erwarb, sind wohl zu schätzen. Er besass eine wohlwollende Natur, ein edles Herz und war ein treuer Freund. Zu Ixelles wurde er beerdigt. Den Leichenzug begleitete ein zahlreiches Gefolge von Künstlern und Freunden, die ihn betrauerten.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

Echo. Berliner Musikzeitung. Nr. 34. *Ed. Hanslick:* Die Saiten-Instrumente in der Wiener Welt-Ausstellung. (Schl. Aus der N. fr. Pr.) — Noch Etwas von der Wiener Welt-Ausstellung. Der wahre Erfinder der gewölbten Resonnanzböden. (N. fr. Pr.) — Kunst-Nachr. — Nr. 35. Die Gedächtnissfeier für Robert Schumann am 17., 18. und 19. August 1873. — Karl Wilhelm †. — Nachrichten.

Euterpe von Sering. Nr. 6. Waldlust. Von *Rudolph Lange* (4stimmige Comp.). — *Kümmerle:* Guillaume Franc. — *Müller* (Musik-Director in Perleberg): Die neue Orgel in Wittenberge. — *Fischer* (Glogau): Die Kammerbässe in der Grüssauer Orgel. — Zur Geschichte der Orgel der St. Marienkirche in Berlin. — *Dr. A. W. Ambros:* Die Claviercompositionen Beethoven's in der neuen Cotta'schen Ausgabe. (Forts.) — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachr. — Nr. 7. *F. W. Sering:* Der Vortrag der Pianoforte-Compositionen. — *B. Widmann:* Deutsche Melodien in französischen und englischen Choralbüchern. — Ueber Dissonanz und Durchgangstöne. (Aus Hauptmann's Harmonik und Metrik.) — Karl Formes. (Nach Ferdin. Gumbert in der N. Berl. Mztg.) — *R. Schiele:* Carl Ludwig Drobisch. Biographische Skizze. — Anzeigen und Beurtheilungen. — Nachr.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 34. *T. G.:* R. Conservatorio di musica. Il secondo saggio. — *Adriano Desprez:* La musica drammatica in Persia. (Rev. et Gaz. mus.) — Varietà. — Rivista Milanese. — Alla rinfusa. — Corrisp. — Nr. 35. *S. Farina:* Giovanna di Napoli, parole di A. Ghislanzoni, musica di E. Petrella alla Scala. — *S. Caputo:* Opere postume di Thalberg. — Rivista Milanese etc.

Le Guide musical. Nr. 36. Pierre Schott †. — *Victor Corbisier:* Etienne Soubre († 8. sept. 1871). — Nouvelles.

Le Ménestrel. Nr. 40. *Th. Silvestre:* G. Duprez, Étude d'après nature. IV. (Suite.) V. VI. — *H. Moreno:* Semaine théâtrale. — *Ernest David:* Pergolèse. Appendice. Oeuvres de P. qui existent dans la bibliothèque du Collège royal de Naples. — Nouvelles div.

Neue Berliner Musikzeitung. Nr. 35. *C. F. R. Alberti:* Die Musik als Bildungsmittel. (Forts.) — *W. v. Lenz:* Offener Brief an Herrn Alfred Kalischer über C. M. v. Weber und was etwa dessen Individualität darzustellen vermag. — Recensionen. Berliner Revue. — Schumann-Feier in Bonn. — Feuill. *W. Lackowitz:* Giov. C. Concialini (Forts.) — Nachr. — Nr. 36. *C. F. R. Alberti:* Die Musik als Bildungsmittel. (Forts.) — Recensionen (M. Clementi Op. 36 von S. Lebert. — H. Kretzschmar Op. 3. — P. Conr. Stöcklin Op. 6). — Feuilleton. *W. Lackowitz:* Giov. C. Concialini. (Forts.) — Nachr.

The Monthly Musical Record. Nr. 33. Schumann memorial festival in Bonn. — The new »Cotta« edition of the Pianoforte classics. (4. art.) — Alessandro Stradella. (Transl. from the »Signale«.) — Ferdinand David. — The new theatre at Bayreuth. — Music in Vienna. — *A. Semiquaver:* Systems of harmony. — Reviews. — Sheet music etc.

Revue et Gazette musicale de Paris. Nr. 33. *Adolphe Jullien:* La musique et les philosophes au dix-huitième siècle. 2. article. III. Rousseau. — *W. de Lenz:* Les compositions de Chopin pour le piano, 6e et dernier article. — *Adrien Laroque:* Revue des théâtres. — Les concerts populaires à Bruxelles. — Nouvelles. — Nr. 34. *Adolphe Jullien:* La musique et les philosophes au dix-huitième siècle. 3e article. III. Rousseau (suite). IV. d'Holbach. — *Ernest David:* L'art et la civilisation chez les anciens Welches. Bardes et Eisteddfods. 1. art. — *Adr. Laroque:* Revue des théâtres. — Une étoile. — Jugement rendu dans le différend entre les propriétaires et les directeurs de l'opéra-comique. — Nouvelles. — Nr. 35. *A. Jullien:* La musique et les philosophes au dix-huitième siècle. 4. art. V. Langier. VI. Cazotte. — *E. David:* L'art et la civilisation chez les anciens Welches. Bardes et Eisteddfods. 2. art. — *Adrien Laroque:* Revue des théâtres. — Exposition universelle de Vienne. Récompenses aux exposants français. — Nouvelles.

Die Sängerhalle. Nr. 16. Gedichte zum Componiren. IX. Wanderlied von Paul Möbius. — *Leon Treptow:* Eine Erinnerung an Felix Mendelssohn-Bartholdy. Skizze. — Kreissängertag des Oberlausitzer Sängerbundes, am 20. Juli in Bautzen (von *Wilh. Sturm*). — Das XXIII. Gesangfest des Sängerbundes an der Saale in Zörbig, am 27. Juli. — Das zehnte Provinzialsängerfest in Posen. (Schl.) — Carl Hennig †. — Nr. 17. Gedichte zum Componiren. X. Frühling im Herzen von *A. Altner.* — *Leon Treptow:* Eine Erinnerung an Felix Mendelssohn-Bartholdy. (Schl.) — Viertes Pfälzisches Sängerfest zu Dürkheim a. d. Haardt. — Der Niederschlesische Sängerbund. — Erzgebirgischer Sängerbund. — Schlesischer Sängerbund. 3. Gesangfest am 26.—28. Juli in Brieg. — Aus der Liedertafelrunde.

Signale f. d. musikal. Welt. Nr. 34. *E. Bernsdorf:* Ferd. David. — Nr. 35. *A. H.:* Die Schumann-Feier in Bonn am 17., 18. und 19. Aug. 1873. — Karl Wilheim †.

G. W. Körner's Urania, hrsg. von A. W. Gottschalg. Erfurt. Nr. 7. *George Germain:* Ueber die Berechtigung und Bedeutung der gemischten Orgelregister, besonders des Cornett. (Schl.) — Besprechungen. — Aufführungen. (Die 1. Aufführung des »Christus« von Liszt in Weimar am 29. Mai.) — Vermischtes (*Th. Mann:* Aus meiner Reisemappe).

ANZEIGER.

[192]

Bekanntmachung.

Königl. academische Hochschule für Musik zu Berlin

Abtheilung für ausübende Tonkunst.

Mit dem 1. October d. J. können in diese zur Königlichen Academie der Künste gehörige Anstalt, welche die höhere Ausbildung im Solo- und Chor-Gesang und im Solo- und Zusammenspiel der Orchesterinstrumente, des Claviers und der Orgel bezweckt, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Die Bedingungen zur Aufnahme sind aus dem vom Sekretariate der Abtheilung für ausübende Tonkunst zu beziehenden Prospecte ersichtlich.

Anmeldungen müssen schriftlich portofrei unter Beifügung der im Prospecte (§ VII) angegebenen nöthigen Nachweise bis spätestens am Tage vor der **Aufnahmeprüfung**, welche am **1. October**, Morgens 9 Uhr im Gebäude der Königlichen Hochschule, Königsplatz Nr. 1 stattfindet, an das Sekretariat daselbst gerichtet werden.

Eine besondere Zustellung erfolgt auf die Anmeldungen nicht, sondern die Aspiranten haben sich ohne Weiteres zur Aufnahmeprüfung einzufinden.

Berlin, den 26. Juli 1873.

Der Director der Abtheilung
Professor ***Joseph Joachim.***

[193]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bach, Joh. Seb., 6 Sonaten für Clavier und Violine. Nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft revidirt von Friedr. Hermann.
Nr. 5. F moll. 25 Ngr. Nr. 6. G dur. 25 Ngr.

Beethoven, L. v., Concerte für Pianoforte und Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen.
Nr. 3. Op. 37. C moll. Arr. von A. Ritter. 2 Thlr. 7½ Ngr.

—— **Trios** für Pfte., Viol. u. Vcell. Arr. für das Pfte. zu 4 Händen. Op. 97. B dur. Arr. von Fr. Hermann. 2 Thlr. 17½ Ngr.

Bungert, A., Op. 6. **Junge Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Sechstes Buch. 27½ Ngr.
Nr. 1. *Minnelied.* Unter den Linden, an der Haide.
Nr. 2. So wundersüss hab' ich geträumt.
Nr. 3. *Die Liebste harrend.* Ich habe, bevor der Morgen.
Nr. 4. *Wer's nur verstände!* Was ist geschehn?
Nr. 5. O reiche mir nur den Mund.
Nr. 6. *Liebeslust.* Die Welt ruht still im Hafen.

Haydn, Jos., 15 Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Zum Vortrag im Gewandhause zu Leipzig und zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik daselbst genau bezeichnet und herausgegeben von Ferd. David. Complet in 4 Bänden. **Roth cart.** 5 Thlr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pfte. Ausgabe für eine tiefere Stimme.
Nr. 81. **Josephson, J. A.,** In der Nacht. 5 Ngr.
- 82. —— Das Hirtenmädchen. 5 Ngr.
- 83. —— Ständchen. 5 Ngr.
- 84. **Eckert, C.,** Im Walde, aus Op. 13. Nr. 5. 7½ Ngr.
- 85. **Schumann, Clara,** Warum willst du andre fragen, aus Op. 12. Nr. 11. 5 Ngr.
- 86. **Seidel, C.,** Mein Herz thu' dich auf! Op. 4. 5 Ngr.
- 87. **Haydn, J.,** Gesang: O süsser Ton. 10 Ngr.
- 88. **Schöne, A.,** Schottisches Volkslied, a. d. 12 Liedern Nr. 5. 5 Ngr.
- 89. —— Ein Stündlein wohl vor Tag, a. d. 12 Liedern Nr. 12. 5 Ngr.
- 90. **Bruch, M.,** Lausche, Lausche! a. Op. 15. Nr. 1. 7½ Ngr.
- 91. **Reinecke, C.,** Der liebe Gott im Himmel, aus Op. 75. Nr. 1. 5 Ngr.
- 92. —— Frieden der Nacht, aus Op. 75. Nr. 10. 5 Ngr.
- 93. **Meinardus, L.,** Rastlose Liebe, aus Op. 18. Heft I. Nr. 1. 5 Ngr.
- 94. —— An den aufgehenden Vollmond, aus Op. 18. Heft I. Nr. 4. 5 Ngr.
- 95. **Bönicke, H.,** Nun die Schatten dunkeln, aus Op. 8. Nr. 3. 5 Ngr.

Nr. 96. **Schumann, R.,** Schneeglöckchen, aus Op. 79. 2 Abth. Nr. 9. 5 Ngr.
- 97. **Hauser, M. H.,** Stirb Lieb' und Freud't aus Op. 19. Nr. 2. 7½ Ngr.
- 98. **Taubert, W.,** Das Bienchen, aus Op. 91. Nr. 6. 5 Ngr.
- 99. **Löwe, C.,** Das Grab zu Ephesus, a. Op. 75. Nr. 1. 10 Ngr.
- 100. **Eckert, C.,** Ständchen: Komm in die stille Nacht, aus Op. 13. Nr. 1. 5 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverturen für Orchester. Arrangement für 2 Pianoforte zu 4 Händen.
Nr. 1. Sommernachtstraum Op. 21. Arr. v. Aug. Horn. 27½ Ngr.
Nr. 2. Fingals-Höhle (Hebriden). Op. 26. Arrang. von Ernst Naumann. 25 Ngr.

—— **Kriegsmarsch** der Priester aus Athalia. Arrangement f. Pianoforte und Violine von Friedr. Hermann. 12½ Ngr.

Mozart, W. A., Concert f. Clarinette mit Begleitung des Orchesters. A dur. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von Ernst Naumann. 1 Thlr. 20 Ngr.

—— **Adagio** aus demselben Concert. Für Clarinette (Violine oder Violoncell) und Pianoforte arr. von Ernst Naumann.
Für Clarinette und Pianoforte 10 Ngr. Für Violine und Pianoforte 10 Ngr. Für Violoncell und Pianoforte 10 Ngr.

—— **Hymne** Nr. 2. Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben etc. für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Partitur. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 10 Ngr.

Neruda, F., Op. 28. **9 Dichtungen** aus den Naturbildern von A. Schults, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 1 Thlr.
Nr. 1. *Sonne und Mond.* Die Sonne mag nicht scheiden.
Nr. 2. *Veilchen und Rose.* Das Veilchen in meinem Garten.
Nr. 3. *Morgenwind.* Eilig flattert der Morgenwind.
Nr. 4. *Bach und Sonne.* Das Bächlein fliesst vorbei gar schnell.
Nr. 5. *Rosentreue.* Den ganzen Tag die Rose glüht.
Nr. 6. *Die Wasserlilie.* Die schlanke Wasserblume.
Nr. 7. *Die Tanne.* Wie frohlockten die Bäum' im Haine.
Nr. 8. *Das Moos.* Zu Füssen mir das niedre Moos.
Nr. 9. *Schlossen.* Ungestüm klopfen Frühlingsregentropfen.

Perles musicales, Sammlung kl. Clavierstücke f. Concert und Salon.
Nr. 70. **Hässler, J. G.,** Grande Gigue. D moll. Op. 13. 15 Ngr.
Nr. 71. **Field, J.,** Nocturne. Es dur. 7½ Ngr.
Nr. 72. —— Nocturne. E moll. 5 Ngr.
Nr. 73. —— Nocturne. D moll. 5 Ngr.

Reinecke, C., Op. 46. **Musik** zu Hoffmann's Kindermärchen »Nussknacker und Mausekönig« für das Pfte. zu vier Händen. Arrangement für das Pianoforte zu 2 Händen. Complet 1 Thlr. 10 Ngr. (Dasselbe ohne Ouverture ist ebenf. zu d. Pr. von 25 Ngr. zu haben.)

Sachs, M. E., Op. 6. **8 Mädchenlieder** von Paul Heyse für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.
Erstes Heft. 22½ Ngr.
Nr. 1. Auf die Nacht in der Spinnstuben.
Nr. 2. Der Tag wird kühl, der Tag wird blass.
Nr. 3. Mir träumte von einem Myrtenbaum.
Nr. 4. Der Himmel hat keine Sterne so klar.
Zweites Heft. 22½ Ngr.
Nr. 5. Und bild' dir nur im Traum nichts ein.
Nr. 6. Und wie sie kam zur Hexe.
Nr. 7. Sang ein Bettlerpärlein am Schenkenthor.
Nr. 8. Drunten auf der Gassen.

Schubert, Franz, Pianoforte-Werke zu 4 Händen. Zweiter Band. **Roth cartonirt.** 2 Thlr. 15 Ngr.

—— Op. 35. **Variationen** über ein Originalthema für das Pianoforte zu 4 Händen. Für das Pianoforte zu 2 Händen bearbeitet von Sigismund Blumner. 1 Thlr.

—— **Polonaise** (Op. 75. Nr. 3.) für das Pfte. zu 4 Hdn. Für das Pfte. zu 2 Händen eingerichtet von Sigismund Blumner. 15 Ngr.

Weber, C. M. v., Finale (Schaut o schaut) aus der Oper: Der Freischütz. Für das Pianoforte zu 4 Händen mit Begleitung von Violine und Violoncell bearbeitet von Carl Burchard. 1 Thlr.

Wohlfahrt, H., Kinder-Klavierschule oder musikalisches A-B-C- und Lesebuch für junge Pianofortespieler. Zweiter Theil. Instructive Tonstücke. Dritte Auflage. 1 Thlr.

—— **Der Klavierfreund.** Ein progressiver Klavierunterricht, für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen seiner Kinder-Klavierschule bearbeitet. Siebente Auflage. Durchgängig umgearbeitet und mit der Kinder-Klavierschule wieder in Uebereinstimmung gebracht. 1 Thlr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 24. September 1873. **Nr. 39.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Etwas über Musik-Zustände in Italien. — Körner's Aufsatz »Ueber Charakterdarstellung in der Musik« und Schiller's Bemerkungen zu demselben. I. Charakterdarstellung in der Musik. — Anzeigen und Beurtheilungen (a. Werke für Pianoforte und Violine [Ernst Rentsch, Op. 9]. b. Werke für Pianoforte zu vier Händen [Gustave Sandré, Op. 10]. — Bibliographische Beiträge (Alphabetisches Verzeichniss der in den drei Büchern der »Gemma Musicalis« [edt. Fr. Lindnerus 1588—90] enthaltenen Compositionen [Schluss]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. Bibliographie). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Ich ersuche die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal rechtzeitig aufgeben zu wollen. **J. Rieter-Biedermann.**

Etwas über Musik-Zustände in Italien.

In keinem Lande der Welt wird so viel, so schlecht und so schlechte Musik gemacht wie in Italien. Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, dass ein ganzes Volk einem Kunstzweige liebevoll zugewandt sein kann, ohne das Bedürfniss zu fühlen, sich mit den von einer anderen Nation auf demselben Gebiete gemachten Entdeckungen bekannt zu machen. Wer hat je italienische Virtuosen gesehen, die gereist sind, um zu hören, wer hat an ausseritalienischen Conservatorien Schüler aus diesem Lande angetroffen? Die Italiener können es nicht vergessen, dass sie einst in allen Künsten Meister und die Lehrer des übrigen Europa gewesen sind und verschliessen sich hartnäckig gegen die Thatsache, dass seit J. S. Bach die Muse der Tonkunst ihren Sitz bleibend in Deutschland aufgeschlagen hat, und von dort die grosse Strömung ausgegangen ist, welche der Musik die ihr gebührende Stellung unter den anderen Künsten endlich errungen hat. Wären es noch die Palestrina, Caldara oder Scarlatti, deren Werke die Italiener so fleissig und ausschliesslich executiren! Sie haben aber neue Götzen aufgestellt und umtanzen deren Gebilde in patriotischer Ueberschätzung.

Die Oper ist es speciell, die in Italien eine höchst merkwürdige Stellung einnimmt. Oft langt ein Fremder in einem kleinen, unscheinbaren Städtchen Italiens an und denkt mit Besorgniss an die kärgliche Verpflegung, die ihn in dem Neste erwarten dürfte — er findet seine Befürchtungen erfüllt. Ein Theaterzettel lockt ihn jedoch in die Oper — und er ist erstaunt ob der unerwarteten Pracht und Grösse des Gebäudes, des übermässigen Besuches, des zahlreichen Personals. Die Oper ist der Versammlungsort aller Derer, die nur im Geringsten Anspruch auf Bildung und Erziehung machen. Der erste Luxus, den sich der verheirathete Staatsbürger bei Besserung seiner Verhältnisse erlaubt, ist ein »Palcho« in der Oper, der Junggeselle strebt mit aller Macht nach einem abonnirten »Scanno«, und der Handwerker geht Sonntags, schönstens herausgeputzt, in die Oper, applaudirt wüthend die »grosse Arie« der Prima-Donna, pfeift wenn der unbeliebte Basso erscheint, kurz, betheiligt sich in der lebhaftesten Art an den Vorgängen auf der Bühne. Welche Gelegenheit zur Bildung und Veredlung des Geschmackes ist hier geboten! Wie könnte hier schnell und gleich auf das ganze Volk eingewirkt werden! Die eigenthümlichen Theater-Verhältnisse machen dies jedoch zu einer totalen Unmöglichkeit. Die Operngesellschaften sind in ganz Italien wandernde. Wenige Wochen (oft nur Tage) vor Beginn der Saison versammelt der Impresario ein Häuflein meist sich ganz fremd gegenüber stehender Musiker. Mit grösster Eile werden die Proben abgehalten und macht die Gesellschaft an den ersten Abenden nicht gerade Fiasco, so hat der Impresario gewonnenes Spiel. Das Repertoire besteht aus 4—5 Opern, die nicht etwa abwechselnd, sondern in gleicher Anzahl nach einander abgemacht werden. Natürlich sind dies immer wieder die geliebten »alten Freunde«, ein Impresario, der dem Publico zuweilen eine neue Oper eines frisch entdeckten und von der Journalistik bis auf eine lächerliche Höhe hinaufgetriebenen Composition-Genies bringt, hat für dasselbe alle Opfer gebracht, die man vernünftiger Weise von ihm verlangen kann. Die guten Leute haben aber auch im Anhören abgedroschener Musik eine Geduld, die wundersam ist. Die Amme singt dem jungen zukünftigen Weltbürger aus »Ernani« und »Trovatore« vor, die Leierkästen thun desgleichen, dann lernt er dieselben Motive auf dem Claviere klimpern, hört sie später wieder im Theater und singt sie vergnügt und animirt mit, wie wenn es sonst nichts Bemerkenswerthes auf der Welt zu hören gäbe. Operntranscriptionen sind es auch, die in Italien eine fluchwürdige Verbreitung gefunden haben und dem Dilettanten die Meinung beibringen müssen, als gäbe es gar keine Original-Instrumental-Werke, und der Instrumentalist sei blos auf Abklatsch der Opern-Motive angewiesen.

Mit dem Concertwesen sieht es noch weit schlimmer aus. Die Conservatorien sind zur Erlangung eines bedeutenden Grades von Vollkommenheit durchaus nicht genügend, und da der Schüler, hat er die Schule hinter sich, nichts mehr zu hören bekommt, ist ihm die Möglichkeit zu einer Selbst-Weiterbildung natürlich nicht geboten.

Bei den einzelnen reisenden Virtuosen finden wir gewisse

technische Kunststückchen, in ihrem Repertoire begegnen wir wieder den transcribirten Opern-Motiven, Variationen über »La donna e mobile« oder die »Costa diva« auf einer Saite und dergl. mehr. Selbstverständlich giebt es hier einzelne, aber sehr vereinzelte Ausnahmen. Was für Kirchenmusik der Andächtige zu hören bekommt, und wie zu den feierlichsten kirchlichen Handlungen Galoppaden und Märsche aufgespielt werden, ist bekannt.

Berichten wir es mit Freude, dass sich in den allerletzten Jahren ein Umschwung zu besserer Richtung vorzubereiten scheint. Wir meinen damit nicht etwa die Versuche in Wagner'scher Musik, die ja vorläufig in Italien nur kläglich ausfallen können — sondern wir sprechen hier von einigen vorurtheilsfreien Musikfreunden, die wissen, dass »über den Bergen auch Leute wohnen«, und diese Leute kennen lernen und auch dem Publikum zugänglich machen wollen, von talentirten Musikern, denen die Partituren italienischer Werke nicht mehr Befriedigung gewähren und die nun nach deutschen Meistern greifen.

Unter den Städten Italiens, in denen diese bessere musikalische Strömung Eingang zu finden hoffen lässt, nimmt das schöne Mailand den ersten Rang ein. Mailand hat ein vortreffliches Orchester im Scala-Theater, eine »società di Quartetto«, die fleissig Orchester-Concerte und Quartett-Musiken veranstaltet und in ihrem Verwaltungskörper tüchtige Fortschritts-Männer besitzt. Kapellmeister im Scala-Theater und der »società di quartetto« ist ein junger, von deutscher Kunst hochbegeisterter Musiker: Faccio. Er hat selbst eine Oper — ich glaube sie heisst Hamlet — geschrieben, die schöne, breit angelegte Gedanken enthält und ein lobenswerthes Abweichen von der üblichen Schablone verräth. Die Oper ist übrigens durchgefallen.

Ein noch bedeutenderes Compositionstalent besitzt der ebenfalls in Mailand lebende Arigo Boito, ein glühender Verfechter R. Wagner's. Der Schreiber dieser Zeilen kennt von Boito einen Prolog zu Faust, in welchem eine Fülle von schönen Gedanken, viele Reize in der Instrumentation aufzufinden sind. Vermöchte Boito aus dem Kreise, in den er gebannt ist, herauszutreten, nach Deutschland zu pilgern, um dort viel, viel zu hören, wir würden dann gewiss noch manches bedeutende Musikwerk von ihm erhalten. Der dritte im Bunde dieser beiden jungen Musiker ist der Schriftsteller und Recensent der »Perseveranza« Dr. Filippi. Ein Bewunderer Schumann's, hat er Vorlesungen über die Werke dieses Componisten gehalten und war stets mit unter den eifrigsten Vorkämpfern für deutsche classische Musik.

Einen grossen Schritt zur Förderung derselben ist der Verleger Ricordi im Begriffe zu thun, indem er eine colossale Bibliothek aller Classiker zu billigen Preisen veranstaltet. Schliessen wir diese Betrachtungen mit der Aufforderung an ausübende Künstler nach Italien zu pilgern und durch Vorführung unserer Meisterwerke den Sinn für das Edle, Erhabene in der Musik fortzupflanzen. Welches Terrain dafür in einem Lande, wo das Beethoven'sche Violin-Concert so gut wie gar nicht gekannt ist, wo J. S. Bach, die meisten Beethoven'schen Sonaten eine terra incognita sind! Freilich Geld ist dabei wenig zu holen, die Italiener sind ein sparsames Volk, sie denken »Geld ist Macht« und wollen diese Macht nicht gerne aus Händen geben. Aber der Künstler wird sich entschädigt finden durch die grosse Verehrung, die man in Italien allerorts für Kunst und Künstler hegt und das erhebende Bewusstsein: mitgewirkt zu haben zur schnelleren musikalischen Entwickelung einer Nation. *E. B.*

Körner's Aufsatz „Ueber Charakterdarstellung in der Musik" und Schiller's Bemerkungen zu demselben.

In der neuen und wohl vollständigsten Ausgabe von Schiller's Werken*) sind im 15. Bande, welcher zerstreute Aufsätze enthält, zum erstenmal »Bemerkungen Schiller's zu einem Aufsatz Körner's über Musik« (S. 753—757) abgedruckt worden und zwar nach Schiller's eigner im Besitze des Herrn Geheimen Ober-Regierungs-Rath von Loeper zu Berlin befindlichen Handschrift. Der Aufsatz Körner's ist in den »Horen« von Schiller, Jahrgang 1795, 5. Stück S. 97—121 aufgenommen, jedoch in der letzten Bearbeitung Körner's, nachdem ihm Schiller seine Ideen mitgetheilt hatte. Es ist daher aus den Schiller'schen Bemerkungen nicht recht ersichtlich, auf welche Stellen des Körner'schen Aufsatzes sie sich beziehen; die angegebene Paginirung deutet auf die Seiten des Körner'schen ursprünglichen Manuscriptes hin. Wir drucken hier, da die »Horen« selten und daher nicht Jedem zugänglich sind, den Körner'schen interessanten Aufsatz ab und lassen darauf die Schiller'schen Bemerkungen folgen.

I.
Ueber Charakterdarstellung in der Musik.

(Von Körner.)

(Horen Jhrg. 1795. 5. Stück. S. 97—121.)

So lange der Tonkünstler kein höheres Ziel kennt als das Vergnügen seines Publikums, so sind es bloss die Eigenheiten dieses Publikums, die ihn in der Wahl und Behandlung seines Stoffes bestimmen. Bald wird er durch schmetterndes Geräusch erschüttern, bald zärtere Nerven durch schmelzende Töne reitzen, bald einen Zuhörer, der mehr denckt als empfindet durch künstliche Zusammenstellungen und kühne Uebergänge beschäftigen. Ihm ist die Musik blos angenehme Kunst; davon, dass sie etwas mehr seyn könne, hat er keinen Begriff.

Mit dem Eintritte hingegen in das Reich der Schönheit unterwirft sich auch der Tonkünstler ganz andern Gesetzen. Befreyt von aller äusern Herrschaft der Vorurtheile, Moden und Launen seines Zeitalters wird er desto strenger gegen sich selbst, und sein einziges Bestreben ist, seinen Werken einen unabhängigen, selbstständigen Werth zu geben.

Wieviel hätte er dann gewonnen, wenn er nun in einer vollendeten Theorie des Schönen über die Bedingungen jenes unabhängigen Werths einen bestimmten Unterricht vorfände, und ihn bloss auf das Eigenthümliche seiner Kunst anzuwen-
98] den brauchte! Aber noch fehlt uns eine solche Theorie, und es giebt Denker vom ersten Range, die sogar an ihrer Möglichkeit zweifeln. Ehe wir indessen eine befriedigende Entwicklung der nothwendigen und allgemeinen Kunstgesetze aus dem Wesen der Schönheit aufweisen können, wird es nicht ohne Nutzen seyn, einzelne Merkmale desjenigen aufzusuchen, was für jede Kunst insbesondere ohne Beziehung auf die Empfänglichkeit eines besondern Publikums an sich selbst darstellungswürdig ist. Vorarbeiten dieser Art giebt es zur Zeit noch weniger für die Musik als für andere Künste, und eben deswegen ist sie vielleicht öfter verkannt worden.

Ueber das Darstellungswürdige in der Musik herrschten lange Zeit seltsame Vorurtheile. Auch hier wurde der Grundsatz misverstanden, dass Nachahmung der Natur die Bestimmung der Kunst sey; und Nachäffung alles Hörbaren, vom Rollen des Donners bis zum Krähen des Hahns galt manchem für das eigenthümliche Geschäft des Tonkünstlers. Ein besserer

*) Berlin bei Gustav Hempel, Nationalbibliothek deutscher Classiker Lieferung 312. Schiller's Werke 34. Lieferung.

Geschmack fängt an, allgemeiner sich auszubreiten. Ausdruck menschlicher Empfindung tritt an die Stelle eines seelenlosen Geräusches. Aber ist dies der Punkt, wo der Tonkünstler stehen bleiben darf, oder giebt es für ihn noch ein höheres Ziel?

Wir unterscheiden in dem, was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüth, und die Gemüthsbewegungen, den Charakter (Ethos) und den leidenschaftlichen Zustand (Pathos). Ist es gleichgültig, welches von beyden der Musiker darzustellen sucht?

Das erste Erforderniss eines Kunstwerkes ist unstreitig, 99] dass es sich als ein menschliches Produkt durch Spuren einer ordnenden Kraft von den Wirkungen des blinden Zufalls unterscheide; daher das Gesetz der Einheit. Auch der bessere Tonkünstler strebt seinen Werken diesen Vorzug zu geben, aber nicht immer mit gleichem Erfolg.

Dichter und bildende Künstler können ihrer Natur nach den Zustand nie ohne die Person darstellen; aber bei dem Musiker kann der Wahn leicht entstehen, dass es ihm möglich sei, Gemüthsbewegungen als etwas Selbstständiges zu versinnlichen. Begnügt er sich dann, ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt, so hat er freylich ein leichtes Spiel, aber auf den Namen eines Künstlers darf er nicht Anspruch machen. Erkennt er hingegen das Bedürfniss der Einheit, so sucht er sie vergebens in einer Reihe von leidenschaftlichen Zuständen. Hier ist nichts als Mannichfaltigkeit, stete Veränderung, Wachsen und Abnehmen. Will er einen einzelnen Zustand festhalten, so wird er einförmig, matt und schleppend. Will er Veränderung darstellen, so setzt diese irgend etwas Beharrliches voraus, in welchem sie erscheint; und ein solches Beharrliche bildet sich dann oft von selbst, ohne dass der Künstler sich dabei einer Auswahl bewusst ist. Aber eben weil er diese Auswahl vernachlässigt, sinkt er in den meisten Fällen zur gemeinsten Natur herab. Ihn täuscht die Wirkung seines gemissbrauchten Talents, weil der niedrigste Ausdruck gerade der allgemein verständlichste ist. Oft erndtet er den lautesten Beifall, wo er sich an der Kunst am schwersten versündigte; und dies entfernt ihn immer mehr von seiner Bestimmung. Er wird der Sklave seines Publikums, anstatt es zu beherrschen.

100] Es bedarf ferner wohl keines Beweises, dass die Kunst auf einer sehr niedrigen Stufe steht, wenn sie sich begnügt, das, was die wirkliche Welt darbietet, unverändert zu wiederholen. Eine solche Wiederholung kann als Erneuerung eines sinnlichen Eindrucks in andrer Rücksicht einen Werth haben; aber wenn wir Kunstgenuss erwarten, fodern wir mehr. Was wir in der Wirklichkeit bei einer einzelnen Erscheinung vermissen, soll uns der Künstler ergänzen; er soll seinen Stoff idealisiren. In den Schöpfungen seiner Phantasie soll die Würde der menschlichen Natur erscheinen. Aus einer niedern Sphäre der Abhängigkeit und Beschränktheit soll er uns zu sich emporheben, und das Unendliche, was uns ausserhalb der Kunst nur zu denken vergönnt ist, in einer Anschauung darstellen.

Aber der leidenschaftliche Zustand ist seiner Natur nach beschränkt. Alle Kraft sammelt sich gleichsam in einem einzigen Punkt, um nach einem bestimmten Ziele zu streben. Hier kann die Phantasie den Stoff nicht durch neue Bestandtheile bereichern, sondern nur den Grad des Strebens verstärken.

Man hat oft versucht, den Kummer, die Freude, die Begierde und den Abscheu zu idealisiren. Aber was war alsdann das eigentlich idealische? War es die Empfindung selbst als ein für sich bestehender Gegenstand, oder die Person, an der wir sie wahrnehmen? Denken wir uns alles hinweg, was in dieser Person die männliche Kraft oder die holde Weiblichkeit versinnlicht, wieviel bleibt von dem Ideale noch übrig?

In der menschlichen Natur giebt es nichts Unendliches, als 101] die Freiheit. Die Kraft, welche gegen alle Einwirkungen der Aussenwelt, und gegen alle innere Stürme der Leidenschaft ihre Unabhängigkeit behauptet, übersteigt jede bekannte Grösse, und diese Freiheit ist es, welche uns durch Darstellung eines Charakters versinnlicht wird.

Soll die Musik auf alles Verzicht thun, was andere Künste durch Charakter-Darstellung gewinnen, so muss in dem Eigenthümlichen dieser Kunst ein Grund dazu vorhanden sein. Und dies bedarf einer besondern Untersuchung.

Die Musik würde das Ideal eines Charakters so wenig als irgend einen andern Gegenstand darstellen können, wenn der Vorwurf gegründet wäre, dass sie für sich allein uns nichts bestimmtes zu denken gebe. Noch jetzt aber ist dies eine herrschende Meinung bei einem grossen Theile des Publikums. Noch immer hält man Poesie, Schauspiel oder Tanz für nöthig, um jenen Mangel an Bestimmtheit zu ergänzen, und wo die Musik als selbstständige Kunst auftritt, verkennt man den Sinn ihrer Produkte, weil er sich nicht in Worte und Gestalten übertragen lässt.

Die Untersuchung, was jede einzelne Kunst für sich allein darzustellen vermöge, ist in dem jetzigen Zeitalter — bei der Kargheit, mit der uns der Kunstgenuss zugemessen wird — nicht unfruchtbar. Für uns giebt es nicht mehr solche Feste, wo die menschliche Natur in voller Pracht erschien und zugleich für Aug, Ohr und Phantasie alle ihre Schätze eröffnete. Unter dem Drucke der Bedürfnisse haben wir gelernt, das Wenige, was uns von solchen Festen noch übrig ist, mit Mässig-
102] keit zu feiern. Und wenn in unserm Zeitalter ein seltnes Zusammentreffen von Umständen erfodert wird, dass vorzügliche Kunsttalente von verschiedener Gattung sich zu einem gemeinschaftlichen Zwecke vereinigen, so bleibt nichts übrig, als die Sphäre jeder einzelnen Kunst nach Möglichkeit zu erweitern, damit es ihren Werken auch ohne Beimischung fremdartiger Bestandtheile an innerm Reichthume nicht fehle.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

a. Werke für Pianoforte und Violine.

W. O. **Ernst Rentsch,** Op. 9, **Scherzo** für Pianoforte und Violine.[1] Ein recht nettes Unterhaltungsstück. Beide Spieler haben gleichviel zu thun und für Beide ist dankbar geschrieben. Der Hauptsatz, A-moll, ist etwas Mendelssohnisch flüsternd, aber geschickt gemacht. Das Trio in F-dur, an und für sich unbedeutend, bildet doch hier in seinen kräftigen Accorden einen wirksamen Gegensatz; das Ganze rundet sich bei aller Kürze hübsch ab und hinterlässt einen freundlichen Eindruck. Die Ausführung erfordert nicht virtuose Kräfte, aber doch tüchtige, feine Spieler.

b. Werke für Pianoforte zu vier Händen.

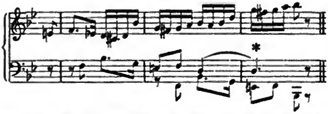
Gustave Sandré, 6 pièces, Op. 10.[2] Unter diesem sehr bescheidenen Titel giebt der Componist sechs in einzelnen Nummern gedruckte Charakterstücke, welche einen zusammenhängenden Cyklus bilden, wie die Tonarten schon anzeigen: I. F-moll, II. Des-dur, III. B-dur und -moll, IV. F- und

---

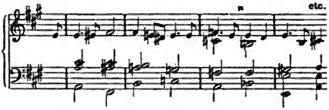
1) Scherzo für Pianoforte und Violine componirt und Herrn F. Hüllweck, Königl. sächs. Kammermusikus, gewidmet von Ernst Rentsch. Op. 9. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13190.) Folio. 7 und 3 S. 20 Ngr.

2) Six Pièces pour Piano à quatre mains composées par Gustave Sandré. Op. 10. Offenbach s./M. chez Jean André. (11344.) Folio. 51 S. Nr. 1, 3, 5 à 36 kr., Nr. 2, 4 à 1 fl., Nr. 6 fl. 1. 12.

B-dur, V. C-dur, VI. F-moll. Auch kehren in der letzten Nummer einige Takte der ersten wieder, um das cyklische zu beweisen. Was ich vorzugsweise bedauere, ist, dass der Componist aus seiner düsteren Stimmung mit einigem Glücke nur in diejenige zorniger Aufwallung übergeht: wo er freundlicher werden will, gelingt es nicht recht, und so kehrt denn ein gewisser Unmuth auch bei dem Hörer allmälig ein. Es liegt dies freilich in der ganzen Strömung unserer Zeit. Die erste Nummer beginnt mit dem übermässigen Terzquartenaccord, an welchen sich unmittelbar ein verminderter Accord über einem Orgelpunkte anschliesst. Dies ist charakteristisch für das Ganze; wir bewegen uns so zu sagen fortwährend in verminderten und übermässigen Stimmungen. Was gäbe ich drum, wenn mir's beim Durchspielen gelegentlich einmal so recht haydnisch wohl geworden wäre! Doch, die Sachen sind interessant genug gemacht, um eine kurze Besprechung der einzelnen Nummern zu rechtfertigen. Die erste, *Lento* F-moll $^2/_4$, beginnt, wie schon gesagt, sehr düster und verharrt, einen hin und wieder vorkommenden heftigen Aufschrei abgerechnet, in dieser Stimmung. Für ein Stück, das nur zwei Seiten gross ist, reicht die harmonische Würze, die überall geschickt benutzt ist, hin, um die Aufmerksamkeit zu fesseln. Die zweite Nummer, *Vivace* Des-dur $^3/_4$, schlägt einen Mazurkarhythmus an, aber in so raschem Tempo — 𝅗𝅥. = 80 —, dass eine Art wilden Humors darin liegt. Es schliesst sich daran ein milderer Satz in F-dur, welchem nur eine etwas bedeutendere Melodik und dann ein längeres Verweilen in der Ruhe zu wünschen wäre. Die streng festgehaltene Figur bildet auch einen recht charakteristischen und wirksamen Schluss. Auf eine nicht unwichtige Aeusserlichkeit muss ich den Componisten aufmerksam machen. Er schreibt Seite 9: »*con sord.*«, d. h. mit Dämpfern; da aber vorher kein »*senza sordini*« da war und die Stelle den Gebrauch des Pedals rechtfertigt, so vermuthe ich, dass er die Bedeutung dieser Ausdrücke verwechselt. Er möge sich darüber aus einer älteren Ausgabe von Beethoven's sogenannter Mondscheinsonate belehren. Besser dürfte es immer sein, kurzweg *Ped.* zu schreiben. Die dritte Nummer, *Allegretto* $^2/_4$ B-dur, will nun einen freundlichen Ton anschlagen. Hier verlässt den Componisten aber die melodische Erfindung. Er fühlt sich auch augenscheinlich nicht behaglich dabei und lenkt alsbald wieder in ein *più mosso e agitato* Es-moll ein, wo ihm unter zahlreichen Synkopen, tiefliegenden dicken Accorden u. dgl. wieder wohl wird. Zwar kehrt das *Allegretto* wieder; die Stimmung bleibt aber gedrückt. Der Schluss dieser Nummer weist etwas Merkwürdiges auf, das ich entschieden unschön finde:



Unklarer kann man Accorde nicht hinstellen, als hier im letzten Takte. Das *d* ist wohl als Orgelpunkt aufgefasst; aber ich habe noch nie gesehen, dass die alte Regel, nur Tonica oder Dominante als Orgelpunkt zu gebrauchen, mit günstigem Erfolge verletzt worden sei. Wenden wir uns zur vierten Nummer. Sie ist ein *Allegro appassionato* in D-moll $^3/_4$, von höchst aufgeregter Stimmung, hält sich drei Takte in der Haupttonart, um dann eiligst über G- und C-moll nach As-dur zu gehen und eine Cadenz in G-moll daran zu fügen. Aehnlich stürmisch geht es weiter, einen kleinen Mittelsatz in B-dur abgerechnet, der vielleicht beruhigend wirken soll, es aber doch nicht recht thut. Das fünfte Stück, *Adagio* C-dur $^9/_8$ — wer denkt nicht, wenn er C-dur sieht, an etwas Heiteres oder wenigstens Ruhiges, zumal wenn man sich so danach sehnt? Aber nein! Das Stück ist nicht unschön aber unendlich wehmüthig. Die letzte Nummer bringt wieder lauter heftigen Schmerz. Eine pathetische Einleitung beginnt, an welche sich dann ein *Allegro agitato* $^2/_4$ anschliesst; die Tonart F-moll ist ziemlich fest gehalten und gegen Ende kommt ein Theil der ersten Nummer wieder. Das Ganze schliesst in jähem Aufschrei mit der für Schlüsse selteneren Accordfolge VI I, welche der Componist auch bei einer früheren Nummer schon als Schluss benutzt hat. Da das Ganze »à la mémoire de sa mère« gewidmet ist, so ist der grosse Ernst ja am Platze; dass ihm diese Erinnerung aber nirgends freundlichere Bilder wach ruft, ist mir für ihn und die Spieler seines Werkes leid. Beinahe jede Nummer flösst Interesse ein; die Harmonie ist überall — merkwürdig und so muss es ja heut zu Tage sein! Die Redaction erlaubt mir vielleicht eine kleine Abschweifung. Ich befand mich während des Juli in einem kleinen Orte an der Bergstrasse. Dahin kam auch ein junger tüchtiger Clavierspieler und angehender Componist. Bei seiner Abreise hinterliess er dem Gastwirthe seine Visitenkarte, auf der er ein kleines Sätzchen skizzirt hatte. Da die Notenköpfe für den Gastwirth böhmische Dörfer waren, verehrte er die Karte mir. Das Sätzchen ist dieses:



Wer wird leugnen dürfen, dass dies recht interessant ist? Aber ich konnte mich doch des Gedankens nicht erwehren: »Kann man denn nicht vier Takte schreiben, ohne sich in fünf Tonarten zu bewegen!« Ich wollte, dass irgend Jemand einen Preis ausschriebe für ein Tonsätzchen, welches folgende Bedingungen erfüllte: 1) Es soll nicht länger sein als 8 Takte in langsamem, oder 16 in raschem Tempo. 2) Es soll darin keine der Tonart fremde Note vorkommen. 3) Es soll in einer einzigen Tonart bleiben. 4) Alle darin vorkommenden Dissonanzen »im Anschlage« sollen vorbereitet und regelrecht aufgelöst sein; und es soll trotz alledem doch schön sein, d. h. von anerkannten Musikern unserer Zeit für schön erklärt werden. — Zum Schlusse sei noch bemerkt, dass die Stücke des Herrn S. nicht gerade sehr schwer sind, aber doch reife Spieler verlangen. Der Druck ist gut; erhebliche Fehler sind mir nicht aufgefallen.

(Schluss folgt.)

Bibliographische Beiträge.

(Von **Carl Israël.**)

Alphabetisches Verzeichniss

der in den drei Büchern der »Gemma Musicalis« (edt. Frieder. Lindnerus 1588, 89, 90) enthaltenen Compositionen (Madrigali & Napolitane).

(Schluss.)

Marni (Paolo).

Aura dolce e soave à 4; III, LIII.
2. M'ahime che piu.

Merulo (Claudio).

Io non potrei à 5; I, XXIIII.

Monte (Philippo de -).

Tirsi morir volea à 5; II, XLIII.
Sogliono i chiari à 6; III, XLIX. (In gratiam Pauli Melissi Franci.)

Moscog (Ioan. Bapt.).

Mentre ti fui à 6; I, XLI.

Nanino (Ioan. Mar.).

Mentre ti fui si grato à 6; I, XL.

Palavicino (Bened.).

Tirsi morir volea à 6; I, XIIII.
2. Freno Tirsi.
3. Cosi moriro.
In dir che sete bella à 6; III, XVII.
2. I capei del' aurora.
Destosi fra il mio gelo à 5; III, XX.
Come poss' io madonn à 5; III, XXI.
2. Da ind' in qua.
O saette d'amor à 5; III, XXII.
Dolce mia cara mano à 6; III, XXIII.
Tu ninfa di Belta à 5; III, XXIIII.
Mentre che qui d'intorno à 5; III, XXV.
Si mi dicesti à 6; III, XXVI.
Non mirar non mirare à 5; III, XXVII.
Non mi ferir piu Amore à 6; III, XXVIII.
Tutt' eri foco Amore à 5; III, XXIX.
Arte mi siano i crini à 5; III, XXX.
Haime quelli occhi à 6; III, XLV.
Hor veggio chiar à 5; III, XLVI.
2. Ne lo star.
Non dispregiat' i à 5; III, XLVII.
Misero te non vedi à 5; III, XLVIII.
2. Natura non mi fe.

Palavicino (Germano).

Vorrei donna scoprirui à 4; II, LIX.
Chi sacrà in terr' homai à 4; II, LX.
Laura soave à 4; II, LXI.

Palestrina (Ioannetto da -).

Festiva i colli à 6; I, XXVII.
2. Cosi le chiome.
O bella Ninfa mia à 6; I, XLVI.
Io son ferito ahi à 5; I, XLVII.

Renaldi (Giulio).

Se di dolor jo potessi à 6; III, XL.
O dolce vita mia à 5; III, XLI.

Rore (Cypriano de -).

Ancor che col partire à 4; I, XLIX.

Sabino (Hippolito).

Io son ferito ahi lasso à 6; II, XXVI.
2. S'io t'ho ferito (Risposta).

Soriano (Francesco).

Lasso dunque che fia à 5; I, XLIIII.

Spontoni (Bartholomeo).

Alma se siaio fossi (Dialogo) à 7; III, VII.

Strigio (Alessandro).

D'un si bel foco à 10; I, III.
Gia Ninfa (Ecco) à 8; I, VIII.
Nasce la pena mia à 6; I, XIII.
Le vag' herbett' e l'amorose fronde à 5; I, XXV.

Vecchi (Horatio).

Mentr' io campai à 4; I, LIII.
Occhi ridenti jo à 4; I, LIIII.
Son questi i crespi à 4; I, LV.
Chi mira gl'occhi à 4; I, LVI.
Cosa non vada piu à 4; I, LVII.
Il cor che mi rubasti à 4; I, LVIII.
Vaghe Ninfe & Pastori à 4; I, LIX.
Hor ch'io son à 4; I, LX.
Se pensand' al partire à 4; I, LXI.
Con voci dai sospiri à 4; I, LXII.
Ond' avien che di lagrim' (Dialogo) à 7; II, XI.
Mi vorrei trasformare à 4; II, LXV.
Gitene Canzonette à 6; III, VIII.
Saltavan Ninfe Satiri à 6; III, IX.
Deh lascia Filli i fiori à 6; III, X.
Dicea Damett' à Cloride à 6; III, XI.
A dio voglio partir à 6; III, XII.
Io son restato qui à 6; III, XIII.
Io n' hò servita dolce à 6; III, XIIII.
E viver è morire à 6; III, XV.
O Sole o stelle o luna à 6; III, XVI.

Vaelrant (Huberto).

Vorria morire à 4; I, LXIIII.]

Werth (Iaches de -).

D'un si bel foco à 6; I, XXIII.
2. Scorgo tant' alto.
Sorgi e rischiara à 5; I, XXVI.
2. Scendi Imeneo.
In qual parte si (Dialogo) à 7; II, XII.
Tirsi morir volea (Dialogo) à 7; II, XIII.
Amorose viole à 5; II, XLVI.
2. Quanto lieto vi miro.
Cara Germania mia (Dialogo) à 8; III, I.
Ch' io scriva di costei (Dialogo) à 8; III, II.
Che nuovo e vago sol (Dialogo) à 7; III, VI.
Vn bacio solo à 6; III, XVIII.
Mesola il Pò da lato à 6; III, XIX.
Donna se ben le chiome à 5; III, XXXI.
2. Ben se'l petto.
Valle che de lamenti à 5; III, XXXII.
2. Ben riconosco in voi.

Zoilo (Annibal).

Ben che senza mentire à 5; I, XLV.

Unter der Rubrik *Neapolitana* verzeichnet M. Georg Draudius in seiner Bibliotheca Classica (Francof. ad Moenum, anno M. DC. XXV.) pag. 1644 folgende Werke:

1) Neapolitanę Cantiones. Mediolani apud Paulum Gotardum, 71 (i. e. 1571).
2) Villotte alla Neapolitane trium vocum, Venet. 1566. 8.
3) Julii BONAGIONTAE & aliorum Cantiones Neapolitanae & Venetianae, 3. vocum. Venetiis.
4) Il primo libro di Canzonette Neapolitane à tre voci, di Ioannin. FAVEREO, nouamente posto in luce. In Cologna appresso Gerardo Greuenbr. 8.
5) Cant(iones) Neapolit(anae) 3. voc. di Joe⁻ Leonardi do LARBA, Venet. apud Hieron. Scotum, 1565.
6) Leonh. PRIMAVERE Cantiones Neapolitanae 3. voc. Venet. 6.]
7) Theod. RICCII Neapolitanae, 5. & 6. vocum, Norimbergae apud Gerlachium, 1577. Italice.
8) Ant. SCANDELLI Cantionum Neapolitanarum liber I. 4. 5. & 6. voc. Dresdae, 70. 78. & Norimb.
9) Huberti VAELRANDI Cant. Neapolit. 6. & 4. vocum, Venet. apud Hieronymum Scotum 65. 8.

Magister Draudius giebt leider oft unvollständige Angaben, aber sein Catalog ist doch so werthvoll, dass wir glauben, wenn man sich die Mühe nähme, sein Buch nach den heutigen Anforderungen, soweit es möglich ist, zu ergänzen, die ganze musikalische Literatur des 16. Jahrhunderts bis 1625 ziemlich vollständig nachgewiesen wäre.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Bayreuth.** [Richard Wagner in Nöthen!] Von befreundeter Hand geht uns ein Circular vom 30. Aug. d. J. zu, das Richard Wagner »an die Patrone der Bühnenfestspiele zu Bayreuth« versandte, und in welchem er ausführliche Mittheilungen über die Lage macht, in welcher sein Unternehmen sich gegenwärtig befindet und die öffentliche Blätter richtig mit dem Namen »Krise« bezeichnen. Wagner bestätigt, dass die beabsichtigten Aufführungen vor dem Sommer des Jahres 1875 nicht stattfinden können. Die Nöthigung zu dieser Hinausschiebung liege zum grössten Theile an den näher erkannten technischen Schwierigkeiten. Unter diesen seien aber nicht Besorgnisse in Betreff des Gewinnes und der Vereinigung des ausführenden musikalischen und dramatischen Künstlerpersonals zu verstehen, denn in dieser Richtung sei er glücklich gewesen, indem die vorzüglichsten (?) Künstler sich freudig ihm zur Disposition gestellt hätten. Anders stehe es mit den scenischen Vorarbeiten. Dadurch, dass der Rohbau im Jahre 1872 nicht fertig gestellt werden konnte, war man auch nicht im Stande, die Maschinenarbeiten in diesem Jahre so frühzeitig zu beginnen, dass im Frühjahr 1874 alle scenischen Arbeiten beendet und zur Benutzung für die dann nöthigen gemeinsamen Theaterproben bereit sein konnten. Ja, die Fertigstel-

lung des Rohbaus im Jahre 1873 sei nur durch seine persönlichen Anstrengungen in den Concerten zu Berlin, Hamburg und Köln möglich geworden, denn es mangle an dem allernothwendigsten Dinge, am Gelde. Wagner gesteht dann zu, dass er sich in seiner Annahme, im deutschen Publikum 4000 Kunstfreunde zu finden, welche je 300 Thlr. würden aufbringen können, getäuscht habe. Der eigentlich vermögende Theil des Publikums habe weder in einer persönlichen Neigung für seine (Wagner's) künstlerische Leistungen und Tendenzen, noch auch in dem Geiste der von der Zeitungspresse geleiteten öffentlichen Meinung (?) einen bestimmenden Antrieb zur Betheiligung gefunden. In Folge dessen sehe er sich jetzt vor die Frage gestellt, ob nicht die Tendenz der Unternehmung geändert und dieselbe in die Sphäre solcher Unternehmungen hinüber geleitet werden sollte, für welche sich wie bei neuen Theaterunternehmungen in grossen Städten nicht unschwer Capitalien finden lassen, namentlich, wenn diese als gewinnbringend angelegt würden. Mit einem Worte, es müsste gewissermaassen ein Actienunternehmen mit Dividenden aus den Bayreuther Festspielen werden. »In Erwägung des grossen Aufsehens, welches die Ankündigung der endlich nahe bevorstehenden Bühnenfestspiele weithin erregen dürfte (!), könnten sämmtliche Plätze des Theaters, mit einziger Ausnahme der jetzt bereits unseren Patronen zugehörigen, für, je nach den Umständen, **beliebig zu steigernde** hohe Eintrittspreise den Besuchern offen gehalten werden«!! Die Einnahme würde dann sicher die Kosten der Unternehmung übersteigen und der Ueberschuss eine Dividende ergeben. Wenn auch Wagner mittheilt, er gedenke vorerst nicht diesen Weg zu beschreiten, so stellt er ihn immerhin als einzige Consequenz der bisherigen Erfolge hin. Namentlich vielen Wagner-Vereinen macht er den Vorwurf, dass sie wohl Gelder sammeln, um ihren Mitgliedern Plätze, ja die Reisespesen zu sichern, aber für das Zustandekommen seiner Unternehmung nichts thun. Spätestens im Monat October seien bedeutende Geldzuflüsse nöthig, wenn einer Stockung der nöthigen Arbeiten vorgebeugt werden solle; Wagner richtet deshalb an diejenigen Vereine und einzelnen Theilnehmer, welche in der oben gedachten Weise handeln, die Bitte, ob und bis zu welcher Höhe sie ihn mit Geldsendungen zu bedenken beabsichtigen. Gleichzeitig theilt Wagner mit, dass er zum 31. Oct. eine Delegirten-Versammlung seiner Patrone zur Besprechung der ganzen Angelegenheit nach Bayreuth einzuberufen gedenke. Wagner schliesst dann: »In der Erwartung einer geneigten Beantwortung meiner Anfrage, behalte ich mir zur rechten Zeit einen Bericht über den günstigen oder ungünstigen Erfolg dieser Beantwortung, sowie die Anzeige, ob die Versammlung statt finde oder nicht, vor. Zugleich empfehle ich unter allen Umständen meinen Freunden und Gönnern eine herzliche Erwägung des von mir mit dem Voranstehenden Mitgetheilten, wobei ich ihnen schliesslich noch zu bedenken gebe, welche eigenthümliche Beklemmungen mir daraus erwachsen, dass ich der **vulgären Oeffentlichkeit** die Schwierigkeiten meiner Unternehmung zu verbergen suchen muss, da durch ihr offenes Bekenntniss ich nur Diejenigen erfreuen würde, **unter deren Verleumdung und Beschimpfung ein Werk gedeihen soll**, welches im Auslande wiederum deswegen gehässig behandelt wird, weil man es als von einer übermüthig herausfordernden Tendenz der deutschen Nation getragen ansieht. Welche Verwirrungen hierüber auch bestehen, und täglich in übelster Absicht genährt werden, so bleibt es immer die bisher mir bezeigte aufopferungsvolle Theilnahme weithin zerstreuter Freunde meiner Kunst und meiner Tendenz, welche mich trotz aller jener Schwierigkeiten fortgesetzt für die Durchführung meiner Unternehmung ausdauernd erhält; wesshalb ich meine Bekümmernisse auch nur als Denjenigen mitgetheilt angesehen zu wissen wünsche, von deren erneuertem Eifer und Ausdauer ich wiederum mir Hilfe und Förderung erwarte.«

* **Dresden.** Die von dem Dresdener Hoforganisten Kretschmer, dem wiederholt preisgekrönten Componisten der »Geisterschlacht«, nach einer Dichtung von Mosenthal in Musik gesetzte fünfactige grosse Oper »Die Folkunger« ist von der General-Direction des königlichen Hoftheaters hierselbst angenommen worden und wird noch im Laufe der bevorstehenden Wintersaison zur Aufführung gelangen.

* **Leipzig.** Von der Direction des Conservatoriums wird berichtigt, dass Herr Dworzak nur interimistisch als Lehrer für die unteren Violinclassen angestellt worden und über die Nachfolgerschaft David's noch nichts entschieden sei.

* **München,** Septbr. Noch im Laufe dieses Monats und in den ersten Tagen des nächsten werden im königl. Hof- und Residenz-Theater mehrere Novitäten zur Aufführung kommen. In der Oper wird *Schumann's* »Genoveva« vorbereitet, dann folgen »Der Erbe von Morley«, komische Oper von *Holstein*, und neu einstudirt *Spontini's* »Vestalin«.

* **New-York.** Max Maretzek wird seine Stagione am 6. Oct. im Grand Opera House, und zwar mit der Oper: »Il Poliuto« beginnen. Von seinen drei Hauptkräften, Tamberlick, Lucca und Murska, werden in dieser Oper nur die beiden Erstgenannten mitwirken.

* **Paris.** Dem bekannten Impresario Herrn Strakosch wurde die Direction der Italienischen Oper in Paris übertragen. Herr Strakosch verspricht den Parisern, die nächste Saison mit einer auserlesenen Schaar von Sängern und Sängerinnen, worunter Adelina Patti, zu eröffnen. — Das Gaieté-Theater eröffnete am 1. Sept. unter der neuen Direction des Hrn. Jacob Offenbach seine Saison mit einem langathmigen Spektakelstücke von *Theodor Barrière* und *Davyl*: »Der Gascogner«, welches unter der Regierung von Maria Stuart in Frankreich und Schottland spielt. Das Theater ist gänzlich renovirt, und an Stelle des transparenten Plafonds, eines Systems, welches sich schlechterdings nicht bewährt hat, ist der alte oder vielmehr ein prachtvoller neuer Kronleuchter getreten. Das Eröffnungsstück hat gefallen; doch verspricht sich die Direction Offenbach noch weit mehr von einer neuen grossen Oper von *Gounod*: »Jeanne d'Arc«, welche künftigen Winter auf diesen Brettern in Scene gehen soll. (N. fr. Pr.)

* **Prag,** 2. Sept. Die nahende Herbstsaison verspricht in beiden Landestheatern ein ziemlich reges Leben. Im deutschen Landestheater wird *Marschner's* »Vampyr« neu einstudirt. Im böhmischen Landestheater wird eine Novität von dem begabten jungen Componisten *Ant. Dworzak*, »Der König und der Köhler« (»Král a uhlíř«), vorbereitet, ausserdem *Gounod's* zweiactige Opéra comique: »Colombe«. — Der philharmonische Verein bringt diesmal gleich in seinem ersten Concert *Beethoven's* Neunte Symphonie. Unter den Novitäten werden des jungen Meisters *Zdenko Fibich* neueste symphonische Dichtungen »Othello« und »Záboj« als zur Aufführung bestimmt genannt. Erstere Composition ist hier bereits in Partitur bei Em. Stary im Druck erschienen. — Der Verein »Matice hudební«, der die billigste Herausgabe böhmischer dramatischer Tonwerke (mit böhmischem und deutschem Texte) zum Zwecke hat, hat als Prämie für das Jahr 1873 *Karl Bendl's* romantisch-historische Oper »Leila« bestimmt. Die Zahl der Mitglieder, die blos einen Jahresbeitrag von 3 Fl. östr. W. leisten, betrug im Vorjahre bereits 1200. „Von der vorjährigen Prämie: *Smetana's* komische Oper »Die verkaufte Braut« musste eine zweite Auflage veranstaltet werden. (Signale.)

* **Strassburg.** Die französischen Blätter, so »l'art musical« und andere, schliessen ihre Berichte über die Einweihung des neu erbauten Theaters hierselbst mit dem Ausrufe: »Hélas! quand reverra-t-il les beaux jours où des artistes français jouaient devant un public français?« Nun die schönen Tage werden hoffentlich stets auf sich warten lassen!

* **Wien.** Die Direction der Horak'schen Clavierschule hat den Componisten Herrn Grädener, dessen Orchesterwerke in den Philharmonischen Concerten mit grossem Beifalle aufgeführt worden sind, als Professor für die Musik-Theorie an die Anstalt berufen. — Der Cellist Herr Popper hat, der N. fr. Pr. nach, der Direction des Hofopernthеaters definitiv erklärt, dass er auf die ihm angetragene Verlängerung seines Engagements nicht eingehe, da die General-Intendanz den von dem Künstler geforderten dreimonatlichen Urlaub während der Wintersaison nicht zugestehen wollte. Herr Popper gedenkt sich an kein Orchester mehr zu fesseln, sondern mit seiner Gattin, Sophie Menter, grosse Concert-Touren zu unternehmen.

* [Theodor Formes.] Der bekannte Tenorist, Theodor Formes, ist, wie die Berliner Montagszeitung berichtet, dem Wahnsinn verfallen.

* Gestorben: Zu Wien am 11. Sept. Joseph Lanz, Tonkünstler.

Zu Hertford in England der Organist an der dortigen Allerheiligen Kirche C. Bridgeman im Alter von 95 Jahren.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 30 (24/7). *G. Escudier:* Grand concours musical du Havre. — *M. de Thémines:* Le sténographe musical. — *Eugène Gautier:* La mort de Zerline. (Aus »Un musicien en vacances«.) — Nouvelles. — Nr. 34. *M. de Thémines:* Jeanne d'Arc au théâtre (Jeanne d'Arc, de M. Mermet, opéra en cinq actes; Jeanne d'Arc de M. Jules Barbier, drame en cinq actes et en vers pour lequel M. Charles Gounod a écrit une ouverture, des choeurs, des intermèdes etc.. — Marquis *A. de P.:* Les Couperin et Gilles Forgueray. — *E. O.:* M. Henry Duvernoy. — Orphéon de Paris. Concours de 1873, sous la direction de M. François Bazin. — *Gaston Escudier:* Les fêtes populaires. VII. (La danse. — La dan-

seuse de corde. — Un drame à Saint-Germain.) — Nouvelles diverses. — Nr. **35.** *M. de Thémines:* Le Paradies des musiciens. — *Edm Neukomm:* Mozart à Paris. Chap. VII (suite). — *Lamb. S.:* Les fêtes d'Auvers. Représentation de »Le roi l'a dit«. — »De Oorlog« oratorio de M. Pierre Benoit. (Indépendance.) — *G. Escudier:* Les fêtes populaires. VIII. — Le procès de l'opéra-comique. — Nouvelles. — Nr. **36.** *M. de Thémines:* Encore de l'opérette. — *E. Neukomm:* Mozart à Paris. VIII. (Fin.) — *Charles Delprat:* M. Henri Gobert et son orchestre. — *G. Escudier:* Les fêtes populaires. (Suite.) — Nouvelles.

Caecilia, Organ für kath. Kirchen-Musik. Nr. **8.** Die Schriften Guido's von Arezzo. (Forts.) — Ueber die Erscheinung der Aliquot-Töne in ihrer Bedeutung für das Verständniss des alten und neuern Tonsystemes. (Forts.) — Die vierte General-Versammlung des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereines zu Köln am 10., 11. und 12. August 1873. — Diözesan-Nachr.

The Choir. Nr. **353.** The Committee of the Royal Academy of Music and the South Kensington School. — Moscheles and his contemporaries. Seventh notice (1829). — Life of Chopin by F. Liszt (Chap. IV.). — Close of the National Eisteddfod of Wales. — The Birmingham festival. — Death of the Rev. William Mercer. — News. — Nr. **354.** Mr. Sullivan's »Light of the world«. — Mr. Hullah and the Tonic Sol-Fa College. — Life of Chopin by *F. Liszt.* (Ch. V.) — The »Church Times« on Church Music. — The Birmingham festival. — Mr. John Hullah's Report for 1872. Appendix. — Music at Brussels. — Corresp. — News etc.

La Chronique musicale. Paris. Directeur: Arthur Heulhard. (Der Inhalt von Nr. 1 ist in Nr. 28 Sp. 446 d. Zeitung angegeben; Nr. 2—5 sind uns nicht zugegangen.) Nr. **6**, 15. Septbr. *Xavier Aubryet:* Les vacances des chefs-d'oeuvre. — *Daniel Bernard:* Quinault sa vie et ses ouvrages. I. — *Charles Nuitter:* Deux opéras révolutionnaires de Grétry (avec couplets). — *Edm. Neukomm:* Les musiciens Allemands pendant la dernière guerre. — *Gustave Bertrand:* Une visite au conservatoire de musique de Bruxelles. (2e et dernier article.) — *Arthur Heulhard:* Revue musicale (Opéra. Renaissance). — *O. Le Trioux:* Varia (Corresp. Nouvelles). — Table analytique et alphabétique du tome premier de la Chronique musicale.

Dwight's Journal of Music, a paper of art and literature. John S. Dwight, editor. Boston. Vol. XXXIII. Nr. 7—9. Nr. **7.** Technique and expression (Orchestra). — *W. S. B. Mathews:* Mental action in Piano playing. — *W. H. Daniell:* The voice, and how to use it. XVIII—XX. (From the Worcester Palladium.) — Musical education vs. Jubilee. A conservatory of music for the North-West. (From Goldbeck's Journal of Music, Chicago Ill.) — *Joseph P. Thompson:* Liszt: his new oratorio at Weimar. — New oratorios, & c. in England. — Church music. — Music abroad. — Nr. **8.** Rubinstein as interpreter and composer (from *A. R. Parsons* to the July number of Benham's Musical Review). — *Joseph Bennett:* The drift of modern music (from the Musical Times). — Henry Purcell. — *Henry K. Oliver:* Annual report. Before the Salem Oratorio Society at its meeting on the evening of June 30, 1873. — Mere music and the art of music. — Music abroad. — Nr. **9.** The art of violin making (from »The Violin and its masters« by J. W. v. Wasielewski). — *J. F. D. Donnelly:* First report of the Council of the Royal Albert Hall of arts and sciences 1872—73. — *G. W. S.:* A musical contest. (Competitive singing in the Crystal Palace — The Welsh choristers win the Challenge prize — The victorious singers before the Prince and Princess of Wales. From the New York Tribune.) — The fight for tho cup. Another account. (From the Musical World.) — Marthin Luther on music. — *Shaver Silver:* Hungarian gipsy bands (from the Musical World). — The old Church modes or »Tones«. — Obituary: Mr. A. U. Hayter. — Music abroad.

Echo. Berliner Musikzeitung. Nr. **36.** *A. Quantz:* Von hannoverschen Tonkünstlern alter und neuer Zeit. — Kunst-Nachr.

The Guardian. Supplement to Nr. **1447**, Aug. 27. 1873. London. *H. S. O(akeley)*: Schumann commemoration at Bonn (ein eingehender u. vortrefflicher Bericht, 4 Foliospalten füllend). — Supplement to Nr. **1448**, Sept. 3. Birmingham musical festival by *H. S. O(akeley)*. 4½ Sp. folio.

Le Guide musical. Nr. **37.** *L. Jalabert:* Chefs d'oeuvre de la musique. Les Huguenots (de Meyerbeer). — *Arthur Pougin:* Auber chez le prince de Chimay. (Extrait de »Auber, ses commencements« etc. par Pougin. 1873.) — Une académie musicale fondée à Bruxelles en 1704. — Nouvelles.

Le Ménestrel. Nr. **41.** *Th. Silvestre:* G. Duprez, étude d'après nature. VII—VIII. — *Arthur Pougin:* Semaine théâtrale. — *Charles Monselet:* »L'illustre Théâtre« de la Porte-Montmartre. — Nouvelles. — Nr. **42.** *Th. Silvestre:* G. Duprez, étude d'après nature. IX. — *Arthur Pougin:* Semaine théâtrale. — *G. Duprez:* La mélodie, préface du nouveau livre sur l'art du chant. — Nouvelles.

Monatshefte für Musik-Geschichte. Nr. **8.** *Robert Eitner:* Ein Liedercodex aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts (aus der Augsburger Kreis- und Stadtbibliothek Nr. 142a). — *P. Sigism. Keller:* Wolfgang Am. Mozart in Salzburg im Jahre 1769. — *Bode:* Aufrage in Betreff des Ursprunges der Melodie: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr. — *Bode*: Recension von »Der neu aufgefundene Luther-Codex vom Jahre 1530« von O. Kade. — Nr. **9.** Micrologus; *Guidonis* de disciplina artis musicae. In deutscher Uebersetzung von Raym. Schlecht.

Musica sacra. Nr. **9.** *F. Witt:* Die vier Marianischen Antiphonen. (Forts.) — *Baitlogg:* Des hl. Ephräm Lobsprüche über den Psalmgesang. (Forts.) — Der Volksgesang in der Diöcese Würzburg. — Umschau. — Feuilleton. *F. W. v. Wasielewski:* Erinnerungen aus Italien. (Alter Bericht neu abgedruckt.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. **37.** *C. F. R. Alberti:* Die Musik als Bildungsmittel. (Schluss.) — *Alfred Kalischer:* Antwort auf den offenen Brief des Hrn. W. v. Lenz über C. M. v. Weber. — Feuilleton. *W. Lackowitz:* G. C. Concialini (Schluss).

The Orchestra. Nr. **519.** Birmingham festival. — *O. G.:* The Schumann festival at Bonn. — Popular concerts. — The future of the Eisteddvod. — The art of Violin making. (From »Die Violine und ihre Meister« von Wasielewski.)

Musikal. Wochenblatt. Nr. **35.** *Dr. Carl Fuchs:* Symptome. (Forts. 8 ab, 9.) — *Gotth Hübner:* Theater-Akademien. (»Neue Zeit.«) — Kritik. *Dr. F. Stade:* Werke von Peter Cornelius besprochen. (Forts.) — *Aug. Wilhelmj:* Ferdinand David. — Tagesgeschichte etc. — Nr. **36.** *H. v. Wolzogen:* Das erste deutsche Bühnenfestspiel etc. (Forts.) — *Dr. F. Stade:* Werke von Peter Cornelius. (Forts.) — Tagesgesch. etc.

Neue Zeit. Nr. **47.** Repertoire. — Nr. **48.** Schumann-Feier in Bonn. — Kultur-historische Skizze eus Friedrich's I. Zeiten. — Repertoire.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. **36.** Gedächtnissfeier für Robert Schumann in Bonn 17. bis 19. August 1873. II. — *R. Musiol:* A. Corelli und seine Sonaten. (Schl.) — Corresp. — *A. W. Gottschalg:* Die projectirte neue grosse Orgel für den Dom zu Köln.

Bibliographie.

Anspach. — Kleine Musikkunde für angehende Sänger und Spieler von *Friedr. Anspach*, Lehrer. Wesel, Bagel's Sort. gr. 8⁰. 50 S. cart. ⅓ Thlr.

Bericht des Gesammtvorstandes des Tonkünstler-Vereins zu Dresden. April 1872 bis April 1873. Dresden. 8⁰. 24 S.

Durandlainé. — La Musique expliquée, ou préparation à l'étude et à l'enseignement de la musique, Ouvrage composé pour les maisons d'éducation et les écoles primaires, par *A. Durandlainé*, conseiller honoraire de la préfecture. In-8, 48 p. Grenoble, imp. et lib. Baratier frères et Dardelet; Paris, lib. Bourguet, Calas et Ce.

Hoffmann. — Die Selbstübung im Gebrauch der Harmonie für Anfänger im Orgelspielen von *Jos. Hoffmann*, Sem.-Lehrer. 2. (Titel-) Ausg. Cöln u. Neuss (1871), Schwann. gr. 8⁰. 85 S. ⅜ Thlr.

Immortellen auf das Grab Rob. Schumann's. Leipzig, Barth. 8⁰. 21 S. ⅙ Thlr.

Magne. — Monographie du nouveau théâtre du Vaudeville, érigé par la ville de Paris, sous la direction de *M. A. Magne*, architecte. In-fo. 14 p. et 30 pl. Saint-Germain, imp. Heutte et Ce. Paris, lib. Ducher & Ce. 60 fr.

Mandl. — Cours d'hygiène de la voix, professé au Conservatoire de musique, par le docteur *L. Mandl*. Leçon de clôture. In-8. 4 p. Paris, imp. Alcan-Lévy; bureaux de la Chronique musicale. (16 août.) (Extrait de la Chronique musicale du 1er août 1873.)

Otto. — Ueber den Bau der Bogen-Instrumente und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher. Zur Belehrung für Musiker. Nebst Andeutungen zur Erhaltung der Violine in gutem Zustande. Von *Jac. Aug. Otto*, grossherzogl. weimarischer Hof-Instrumentenmacher. 2. Aufl. Jena, Bran'sche Buchh. 1873. kl. 8⁰. VI, 93 S. 10 Sgr.

Schick. — Joh. Seb. Bach, ein musikalisches Lebensbild aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dargestellt für alle Freunde der Tonkunst, insbesondere für Organisten, Cantoren, Lehrer und Seminaristen von *M. Schick*, Organist. Reutlingen, Baur. 8⁰. 89 S. mit 1 Steintafel. 12 Gr.

Hasler. — Selectio modorum ab *Joan. Leo Hasler* compositorum, continens modos IV, V, VI, VII, VIII et IX vocibus concinendos. Collegit et edi curavit Franciscus Commer. Berlin, M. Bahn. fol. 99 S. 5 Thlr. [Musica sacra tomus XIV.]

Volckmar. — Deutsches Choralbuch von Prof. *Dr. W. Volckmar*. 1. Thl. Diocese Fulda. Op. 271. Nr. 1—6. Fulda, Maier. qu. gr. 4⁰. (S. 49—95.) à ⅓ Thlr.

ANZEIGER.

[194] **Musikschule in Augsburg.**

An der mit diesem Herbste neu ins Leben tretenden **Musikschule** in **Augsburg** ist die Professur des Violinspiels noch unbesetzt. Man wünscht für dieselbe einen jungen, unverheiratheten Mann aus der Schule J. Joachim's oder F. David's zu gewinnen, der als Solo-, Quartett- und Orchesterspieler Hervorragendes leistet und bereits als Lehrer auf seinem Instrumente thätig war. Mit dieser Stellung ist die eines Concertmeisters des Oratorienvereins verbunden. Bewerbungen beliebe man zu richten an Kapellmeister H. M. Schletterer. Augsburg. Zeugplatz 206/III.

Nachgelassene Werke von

[195] **Hans Seeling.**

Op. 15. **Drei Mazurkas** für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 16. **Fantasiestück** für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 17. **Scherzo** für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 18. **Rondo** für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 19. **Concert-Allegro** für Pianoforte. 1 Thlr.

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Die Geschichte des Claviers

[196] **vom Ursprung**

bis zu den modernsten Formen dieses Instrumentes

von

Dr. Oscar Paul.

Mit ca. 50 in den Text gedruckten Illustrationen.

Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Dieses Werk ist von höchstem Interesse für jeden Clavierspieler, für jeden Stimmer, insbesondere für Musiklehrer und Pianofortefabrikanten. Es ist für obigen Preis zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, auch direct von der Verlagshandlung von A. H. PAYNE in Leipzig gegen Einsendung des Betrags von 2½ Thlr. in Geld oder Briefmarken. [377

---

[197] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Ball-Scenen.

Ein Cyklus von Tänzen

für das Pianoforte

componirt

von

Constantin Bürgel.

Op. 19.

Nr. 1. **Polonaise** 17½ Ngr. Nr. 2. **Ländler** 10 Ngr. Nr. 3. **Polka** 12½ Ngr. Nr. 4. **Walzer** 12½ Ngr. Nr. 5. **Mazurka** 12½ Ngr. Nr. 6. **Menuett** 10 Ngr. Nr. 7. **Galopp** 17½ Ngr.

---

[198] **Ferdinand David's Violinwerke**

aus dem Verlage von **Breitkopf & Härtel in Leipzig.**

Vorstudien zur hohen Schule des Violinspiels.

Leichte Stücke aus Werken berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts. Zum Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig für Violine und Pianoforte bearbeitet.

Heft			Thlr.	Ngr.
1.	**Leclair,**	1. Allegretto. 2. Giga. 3. Adagio. 4. Corrente. 5. Gavotta	1	5
2.	—	1. Allemanda. 2. Aria. 3. Giga. 4. Musette. 5. Gavotta	1	10
3.	—	1. Allegro. 2. Sarabanda. 3. Allegro. 4. Scherzo. 5. Gavotta. 6. Giga	1	12½
4.	**Aubert (père),**	1. Aria. 2. Presto. 3. Gavotta. 4. Giga. 5. Presto	1	5
5.	**Leclair,**	1. Largo. 2. Gavotta. 3. Largo. 4. Aria. 5. Giga	1	—
6.	—	1. Sarabanda. 2. Giga. 3. Allegro. 4. Sarabanda. 5. Allegro	1	7½
7.	**Corelli,**	3. Suiten. Nr. 1. Preludio, Corrente, Sarabanda, Giga. Nr. 2. Preludio, Allemanda, Sarabanda, Giga. Nr. 3. Preludio, Allegretto, Adagio, Gavotta	1	7½
8.	**Leclair,**	1. Aria. 2. Allegro. 3. Prestissimo. 4. Adagio. 5. Gavotta	1	—
9.	—	1. Aria. 2. Allegro. 3. Giga. 4. Andante. 5. Aria	1	—
10.	**Corelli,**	2. Suiten. Nr. 1. Preludio, Allemanda, Sarabanda, Gavotta, Giga. Nr. 2. Preludio, Allegro, Adagio, Vivace, Gavotta	1	—

Ferner:

Ferdinand David, Op. 44. Zur Violinschule.

24 Etuden für Anfänger in der ersten Lage mit Begleitung einer zweiten Violine ad libitum. Heft 1 u. 2. à 1 Thlr. 5 Ngr.

Violinschule

von

Ferdinand David.

Complet, cartonnirt . . . . . Pr. 6 Thlr. — Ngr.
Erster Theil: Der Anfänger, apart - 2 - 20 -
Zweiter Theil: Der vorgerückte Schüler - 3 - 10 -

Die hohe Schule des Violinspiels.

Werke berühmter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts
bearbeitet und herausgegeben von **Ferdinand David.**

Nr.		Thlr.	Ngr.
1.	**Biber,** Sonate (C moll)	1	5
2.	**Corelli,** Folies d'Espagne (Variationen)	1	5
3.	**Porpora,** Sonate	—	25
4.	**Vivaldi,** Sonate	—	22½
5.	**Leclair,** Sonate (Le Tombeau)	1	—
6.	— — Sonate (G dur)	1	10
7.	**Nardini,** Sonate (D dur)	1	7½
8.	**Veracini,** Sonate (E moll	1	10
9.	**Bach, J. S.,** Sonate (E moll)	1	—
10.	— — Sonate (C moll)	1	7½
11.	**Händel,** Sonate (A dur)	—	25
12.	**Tartini,** Sonate (D dur)	1	—
13.	**Vitale,** Ciaccona (G moll)	1	5
14.	**Locatelli,** Sonate (G moll)	—	25
15.	**Geminiani,** Sonate (C moll)	1	7½
16.	**Sonate** (A moll) Ohne Autornamen.	1	—
17.	— — (Es dur) Ohne Autornamen.	1	—
18.	— — (C moll) Ohne Autornamen.	—	27½
19.	**Benda, Fr., Mestrino, Stamitz, Locatelli,** Capricen	1	22½
20.	**Mozart, W. A.,** Andante, Menuett u. Rondo (G dur)	1	15

Dasselbe elegant roth cartonnirt. 2 Bände. Pr. 8 Thlr.

Unsere Lieblinge.

Die beliebtesten Melodien für
zwei Violinen
bearbeitet von
Ferdinand David.
3 Hefte à 1 Thlr.

Ferner erschien:
Das wohlgetroffene Portrait **Ferdinand David's** aus jüngeren Jahren.
Preis 10 Ngr.

---

[199] **Notenpapier**

anerkannt gute Qualität in allen Liniaturen vorräthig,
Hoch- und Quer-Quart Rs. 5 Thlr., Buch 8 Ngr.
Hoch- und Quer-Octav Rs. 2⅔ Thlr., Buch 5 Ngr.
empfiehlt die **Papierhandlung** von
F. A. Wölbling
Leipzig, Reichsstrasse 47.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 1. October 1873. **Nr. 40.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges im Mittelalter. — Körner's Aufsatz »Ueber Charakterdarstellung in der Musik« und Schiller's Bemerkungen zu demselben. I. Charakterdarstellung in der Musik (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (b. Werke für Pianoforte zu vier Händen (Paul Weiss, Op. 7. Rich. Hol, Op. 64). c. Werke für Pianoforte zu zwei Händen (M. E. Sachs, Op. 4, Op. 5. K. Stiller, Op. 1) (Schluss). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau). — Anzeiger.

Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges im Mittelalter.

Von **Gustav Jacobsthal.**

Zu den wichtigsten Aufgaben der Musikgeschichte gehört diejenige, uns über die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges, d. h. über die Zeit aufzuklären, in welcher man zuerst über das Singen der einstimmigen Melodie hinausgehend, zwei oder mehrere zu gleicher Zeit erklingen liess und sie auf diese Art zu einem mehrstimmigen musikalischen Satz vereinigte.

So wichtig diese Aufgabe auch ist, eben so wenig sind wir bisher im Stande, dieselbe in endgültiger Weise zu lösen. So schwierig aber auch die Untersuchungen sind, welche sich an dieselbe knüpfen, mit ebenso unerlässlicher Nothwendigkeit wird man immer von Neuem daran arbeiten müssen, mehr Licht in das Dunkel zu bringen, in welches die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges gehüllt sind.

Die vielen verdienstvollen Männer, die sich mit dieser Aufgabe beschäftigten, sind verschiedener Ansicht in Bezug auf die Zeit, in welche das erste Vorkommen der Mehrstimmigkeit zu setzen ist. Fétis verficht die Meinung, dass dieselbe bereits lange, bevor uns von irgend einem mittelalterlichen Autor Mittheilung darüber gemacht wird, in Uebung gewesen sei. Coussemaker, Kiesewetter und viele Andere halten dafür, dass mit dem Tractate Franco's von Cöln »*ars cantus mensurabilis*«, den sie in das Ende des 12. Jahrhunderts setzen, die eigentliche Mehrstimmigkeit begonnen habe.

Aber selbst über die Lebenszeit Franco's sind wegen unzureichender Ueberlieferungen die Meinungen so verschieden, dass auch aus der Annahme der letztgenannten Schriftsteller eine Fixirung der Anfänge der mehrstimmigen Musik nicht erfolgen kann.

Gehen wir auf die erste Nachricht zurück, die uns von dem Zusammenklingen zweier Tonreihen Kunde giebt, so finden wir dieselbe Ende des 9. Jahrhunderts bei Hucbald, da wo er von seinem *organum* spricht. Es liegt hier in der That der Versuch vor zu einer gegebenen Melodie eine zweite erklingen zu lassen. Zweierlei aber ist hervorzuheben, um diesen Versuch in seiner Stellung zur Entwickelung der Mehrstimmigkeit zu charakterisiren: die zweite hinzugefügte Melodie nämlich ist nichts anderes, als die um eine Quinte oder Quarte höher stattfindende Wiederholung der gegebenen Melodie. Nur in wenigen Fällen tritt durch die Benutzung eines anderen Intervalles eine kleine Abweichung ein. Sodann wird die Zeitdauer der einzelnen Töne der Melodieen ebensowenig wie in der einstimmigen Musik gemessen. Zwar findet eine Verschiedenheit in der Zeitdauer der Töne mit Berücksichtigung der betonten und unbetonten Silben des Textes, denen sie zukommen, statt; aber die hierdurch hervorgebrachte Verbindung von langen und kurzen Tönen kann als Rhythmus, welcher dem eigentlich mehrstimmigen Satze unerlässlich ist, nicht bezeichnet werden, weil dieselbe auf irgend ein bestimmtes Taktmaass nicht zurückzuführen ist.

Etwa 150 Jahre später, im Anfange des 11. Jahrhunderts, finden wir bei Guido von Arezzo ein *organum*, welches zunächst ebenfalls von der Wiederholung einer gegebenen Melodie in der höheren Quarte ausgeht, aber an mehreren Stellen bereits andere Intervalle, namentlich die Terz, zulässt, so dass hierdurch schon mehrfache Verschiedenheiten zwischen gegebener und hinzugesetzter Melodie entstehen. Ja zuletzt bringt er sogar ein Beispiel, in welchem die Terz, die sonst nur als Durchgang zur Quart vorkommt, eine Hauptrolle spielt, woraus sich natürlich ein Fortschritt gegen Hucbald ergiebt. Denn wie gesagt, ist die hinzutretende Stimme nicht mehr in demselben Maasse die Wiederholung der gegebenen; und die Terz, die bis dahin als dissonirendes Intervall gerechnet nur ausnahmsweise Platz findet, wird hier bereits in einer Art verwandt, welche den späteren Gebrauch derselben als Consonanz vorbereitet.

Da aber von einer gesetzmässigen oder rationellen Benutzung der angewandten Intervalle, von irgend einem durchgebildeten Verhältniss, in dem die beiden Stimmen zu einander stehen, noch keine Spur ist, und da ebensowenig auch bei Guido eine Messung der Zeitdauer der einzelnen Töne stattfindet, so wird man auch dieses *organum* als einen wirklich mehrstimmigen Satz nicht betrachten können. Hucbald aber und Guido wird man das Verdienst zuertheilen müssen, dass sie durch ihr *organum* den ersten Anstoss gegeben haben, zwei Tonreihen zu gleicher Zeit mit einander zu verbinden.

Ein wirklich mehrstimmiger Tonsatz, d. h. ein solcher, in welchem zugleich mehrere selbständige, sich von einander unterscheidende Melodieen erklingen, macht eine genaue Messung, eine Mensurirung der einzelnen Töne, und falls die Melodieen aufgezeichnet werden sollen, eine Mensuralnotenschrift nothwendig, so dass

mit der eigentlichen Mehrstimmigkeit auch die Mensuration ins Leben tritt.

Es sind uns nun eine Anzahl von Tractaten überliefert worden, in denen wir die ersten Nachrichten finden sowohl über die Art und Weise, wie sich die Melodieen eines mehrstimmigen Satzes zu einander zu verhalten haben, als auch über die Mensurirung der Töne und über die Notenschrift, welche diese Verhältnisse auszudrücken im Stande und bestimmt ist. Diese Tractate gehören, wie ihr Inhalt deutlich zeigt, verschiedenen Zeiten an. Die Lehre des einen ist ausgebildeter, klarer, umfassender, weitergehender als die des anderen. Und eben hieraus lässt sich am ehesten eine Bestimmung über die Anfänge der mehrstimmigen Musik finden.

Die erste Nachricht dieser Art erhalten wir von einer Schrift, genannt *discantus positio vulgaris* — ein Name, welcher auf die erste Form der Mehrstimmigkeit, die Zweistimmigkeit (*discantus*) zurückzuführen ist. Es liegt auf der Hand, dass die Abfassung dieses Tractates nach Guido von Arezzo stattgefunden haben muss, und obwohl die Mensurirung in demselben noch in unvollkommener Art erscheint, wird man nicht annehmen können, dass der Tractat sich unmittelbar an Guido's Zeit anschliesst; denn auch nach-guidonische Schriftsteller, wie z. B. Wilhelm von Hirschau, welche Gelegenheit haben sich mit Tonschriften zu beschäftigen, erwähnen von der Möglichkeit einer Mensurirung noch gar nichts.

Dieser *positio vulgaris* zunächst steht ein Anonymus, der siebente in der Coussemaker'schen Quellensammlung. Ihm folgt Garlandia und endlich Franco von Cöln, der uns bereits ein vollkommen ausgebildetes System der Mensuralnotation darlegt. Etwas, nicht viel später, ist Walter Odington anzusetzen, da er nur wenig über Franco's Lehre hinausgeht. Und da wir von Odington wissen, dass er im Anfang der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gewirkt habe, so werden wir nicht fehlgehen, wenn wir annehmen, dass Franco von Cöln gegen Ende des 12. Jahrhunderts seinen Tractat abfasste, dass demnach die vorerwähnten Schriften einer früheren Zeit angehören, die sich freilich nicht näher bestimmen lässt, als dass sie von Guido ziemlich weit und vielleicht nicht minder weit von Franco entfernt ist.

Bei einer Auseinandersetzung dessen, was wir aus diesen Tractaten für die mehrstimmige Musik erfahren, ist es am besten, von Franco auszugehen und bei Gelegenheit die anderen Schriftsteller herbeizuziehen, theils um ihn zu ergänzen, theils auch um hierdurch auf die frühere und auf die ihm zunächst folgende Zeit einzugehen. Der Uebersichtlichkeit wegen dürfte es sich empfehlen, zunächst die Bildung der einzelnen Melodie ins Auge zu fassen, sodann erst die Verbindung zweier und mehrerer Melodieen zu behandeln.

Was den ersten Punkt, die Melodiebildung an sich betrifft, so war nach einer Seite hin von der voraufgegangenen Zeit hierfür bereits vorgearbeitet. Denn gerade mit der Benutzung der in der diatonischen Tonleiter vorkommenden Intervalle für die Melodie hat sich die einstimmige Musik bereits in hohem Maasse und mit bestem Erfolge beschäftigt. Die Lehre von den Octavengattungen, die Stellung des einzelnen Tones innerhalb jeder derselben, die Bestimmung der charakteristischen Töne sowie deren Verwendung im Anfang in der Mitte und zu Ende der Melodieenabschnitte, die Lehre von dem Gebrauch und der Aufeinanderfolge der Intervalle, welche in der Melodie zulässig sind, die Regeln von den Anfängen und Schlüssen eines Tonstücks — kurz alles das, was sich auf die Benutzung der diatonischen Tonleiter für die Melodiebildung ohne Einwirkung der rhythmischen Verhältnisse bezieht, finden wir in der einstimmigen Musik bereits ausgebildet und angewandt.

Mit der Mensurirung der Töne tritt uns in der mehrstimmigen Musik ein neuer, für die Melodiebildung nicht minder wichtiger Factor entgegen: der Rhythmus und zwar der dreitheilige Rhythmus. Franco sowohl wie seine Vorgänger und nächsten Nachfolger kennen nur einen dreitheiligen Takt, und zwar denjenigen, welcher von drei Zeiteinheiten, *tempora*, ausgefüllt wird, die wiederum jede in drei Zeittheile zerfallen. Ein solcher Takt heisst die *perfectio*. Wie derselbe aber auf verschiedene Art auszufüllen und zu gliedern ist, darüber verbreitet sich Franco in sehr genauen Auseinandersetzungen, die wir als die Lehre von den *modi* bezeichnen können.

Zuvörderst kann ein durch drei *tempora* ausgehaltener Ton einen Takt ausfüllen; oder zwei Töne, von denen der eine zwei *tempora*, der andere ein *tempus* misst, oder dieselben in umgekehrter Folge bilden einen Takt; oder der Takt zerfällt in drei gleich lange Töne, welche sich wiederum nach Maassgabe der Dreitheiligkeit je in drei Unterabtheilungen zerlegen lassen.

Wir finden also im Grossen und Ganzen dieselbe Verwendung des dreitheiligen Taktes wie heutzutage, nur mit dem Unterschiede, dass erstens jene Zeit die Dreitheiligkeit auch noch bei der Untereintheilung in drei kleine Zeittheile als einzigen Theilungsmodus gelten lässt, während wir überall die Dreitheiligkeit sowohl als auch die Zweitheiligkeit anwenden können; zweitens, dass damals der Theilbarkeit der Taktheile bereits bei der ersten Untereintheilung eine Grenze gesetzt ist, während wir jetzt dieselbe weiter hinausrücken.

Fragen wir nun darnach, in welcher Art die innerhalb der Dreitheiligkeit möglichen rhythmisch verschieden gebildeten Takte, die *modi*, neben einander gefügt werden, nach der Art also, in welcher in einer Melodie die verschiedenen rhythmischen Formen des dreitheiligen Taktes mit einander abwechseln, so lautet die von den Theoretikern uns gegebene Antwort verschieden für die verschiedenen Zeitabschnitte.

Von der vor-franconischen Periode muss man aus der in ihr geltenden Notenschrift sowohl wie aus einigen Angaben, die sich speciell mit den *modi* beschäftigen, annehmen, dass im Allgemeinen die in einer Melodie einmal angenommene Form des Rhythmus, der einmal gewählte *modus* beibehalten wird; dass z. B. eine Melodie fast durchgehends die Takteintheilung zeigt, in welcher auf einen zweizeitigen Ton ein einzeitiger folgt; dass ferner der Eintritt eines anderen *modus* nur unter gewissen Bedingungen gestattet ist, wobei genau festgestellt wird, welcher *modus* mit welchem anderen abzuwechseln berechtigt sei. Wir sehen also, wie hier der Rhythmus einen noch sehr beschränkenden Einfluss auf die Melodiebildung übt, und auch hieraus ergiebt sich die Neuheit des Princips der Mensurirung in dieser Epoche.

Weit anders spricht sich Franco über die Anwendung der *modi* aus, indem er ausdrücklich sagt, dass überall und zu jeder Zeit jeder *modus* mit jedem andern in ein und derselben Melodie abwechseln könne, da ja alle auf die dreitheilige *perfectio* (den dreitheiligen Takt) zurückzuführen seien. Walter Odington, der sonst in allem fast gänzlich mit Franco übereinstimmt, geht aber bereits einen Schritt weiter, indem er zu den bisher bekannten Notengattungen eine neue, noch kleinere hinzufügt, und demgemäss auch die Rhythmik ein Stück vorwärts führt.

Dem entgegen finden wir in der vor-franconischen Periode die Mensurirung in der Untereintheilung des einzelnen Taktheils, des *tempus*, noch so wenig stabil, dass bei gewissen Tonzusammenstellungen die Zeiteintheilung nicht nach der Mensurirung, sondern *ad placitum*, wie es heisst, vor sich gehen kann.

Ueber die Art und Weise nun, in welcher der Melodie die Textworte angepasst wurden, namentlich wie sich die betonte und unbetonte Silbe zu dem, was wir guten und schlechten Taktheil nennen, verhält, fehlen uns leider genauere Angaben. Guter und schlechter Taktheil, deren Unterscheidung auf die Melodiebildung an sich, wie auch auf das Verhältniss mehrerer zusammenerklingender Stimmen von grossem Einflusse ist, finden sich noch nirgends erwähnt. Doch kann man aus einigen Auseinandersetzungen über die *modi*, die Notenschrift und das Verhältniss der beiden Stimmen einzelne diesen Punkt betreffende Schlussfolgerungen machen. Wir finden bei den Mensuralisten die *modi* häufig mit den Metren verglichen, und namentlich geht Odington hierauf sehr genau ein.

So sagt er z. B., dass der *modus*, in welchem auf einen zweizeitigen Ton ein einzeitiger folgt, dem Trochäus zu vergleichen sei. Eine solche Vergleichung lässt darauf schliessen, dass man, wie es ja auch in dem uns angeborenen rhythmischen Gefühle liegt, einer betonten Silbe (hier der ersten des Trochäus) auch einen betonten Taktheil, den ersten der *perfectio*, zuertheilte. Hat ja eine ähnliche Praxis (natürlich in modificirter Art) selbst in der nichtmensurirten einstimmigen Musik stattgefunden, wo man der betonten Silbe eine längere Zeitdauer als der unbetonten gab. Und dass man in der Mensuralmusik dem ersten Takttheile der *perfectio* einen grösseren Werth beilegte als den übrigen, erhellt unzweifelhaft aus der Weisung Franco's, dass im mehrstimmigen Satze auf diesem ersten Takttheile stets eine Consonanz zu erklingen habe — ein Gesetz, welches in gewisser Beziehung stets geltend geblieben ist.

Betrachten wir hier noch einmal den Vorgang, nach welchem die vor-franconische Zeit die einmal gewählte rhythmische Form des Taktes, also einen der erwähnten *modi* durch einen ganzen Satz hindurch beibehält, so erkennen wir hieran, wie sich die Rhythmik dieser Zeit noch wesentlich an die Art und Weise anlehnt, in welcher die Verskunst eine Anzahl von Füssen desselben Metrums in ununterbrochener Folge aneinander reiht.

Es liegt daher die Ansicht nahe, dass die Rhythmik der ersten Mensuralisten noch unter wesentlichem Einfluss der Metrik steht, während wir sie bei Franco davon bereits in höherem Grade befreit finden. Es sind dies freilich nur allgemeine Gesichtspunkte; ihre besondere Anwendung auf die Composition nachzuweisen, die Lösung dieser Aufgabe harrt noch der gründlichen Untersuchungen, die wegen des Mangels an Vorarbeiten auf diesem Gebiete ausserordentlich erschwert werden und daher nur langsam und mit grosser Vorsicht zu machen sind.

(Schluss folgt.)

Körner's Aufsatz „Ueber Charakterdarstellung in der Musik" und Schiller's Bemerkungen zu demselben.

I.

Ueber Charakterdarstellung in der Musik.

(Von Körner.)

(Horen Jhrg. 1795. 5. Stück. S. 97—121.)

(Fortsetzung.)

Es war eine Zeit, da man bei Tanz, Musik und Poesie noch gar nicht an Darstellung eines bestimmten Gegenstandes dachte. Was in dem Menschen zuerst diese Kunsttalente entwickelte, war unstreitig der Trieb, sein Daseyn zu verkündigen; ein Trieb, der zwar im gesunden Zustande immer vorhanden ist, aber nur in solchen Momenten sich äussert, wo er durch den Druck der äussern Verhältnisse nicht gehemmet wird. Daher das Streben, die vorhandenen Kräfte an irgend einem nahe liegenden Gegenstande zu versinnlichen, und der unabhängige für sich bestehende Genuss in der Thätigkeit selbst, ihre Wirkung sey, welche sie wolle. Was dem Menschen am nächsten liegt, ist sein Körper, und die Luft, welche er einathmet und aushauchet. In beiden fand der Trieb nach unabhängiger Thätigkeit seinen ersten Wirkungskreis. In dem freien Schweben des Körpers, ohne vom Druck der Schwere beschränkt zu werden, fühlt auch der Geist sich gleichsam seiner Bande entledigt. Die irdische Masse, die ihn stets an die Abhängigkeit von der Aussenwelt erinnerte, scheint sich zu veredeln und es erweitern sich die Gränzen seines Daseyns. So vernimmt auch der Mensch in dem Tone seiner Stimme eine sinnliche Wirkung seiner Thätigkeit ohne sichtbare Schranken, das freie
103] Spiel der Phantasie eröfnet ihm eine Sphäre von unermesslichem Umfange, und sein Gesang spricht mit der ganzen Natur. Der Gesang fodert Worte, aber solche die des Singens werth sind. Geist und Ohr erwarten Genuss von der Sprache, wenn sie nicht als Mittel gebraucht wird die alltäglichen Bedürfnisse der Geselligkeit zu befriedigen, sondern als Werkzeug dienen soll, um irgend einen Zustand der Begeisterung laut werden zu lassen. Die Einbildungskraft fühlt ihre Freiheit von den Schranken des Ortes und der Gegenwart. Sie schwelgt in Bildern der Abwesenheit, Vergangenheit und Zukunft. Aber sie will nicht allein schwelgen. Ihre Dichtungen sollen auch für andere in einem anständigen Gewande erscheinen, und diess erhalten sie durch Wahl und Stellung der Worte.

In dieser Periode der Kunstgeschichte sind Tanz, Musik, und Poesie nicht Mittel zu irgend einem Zwecke, sondern Zweck an sich selbst. Sie sind freie Producte der menschlichen Natur in den Momenten des höhern Lebens. Was in ihnen erscheint, ist bloss das Persönliche des Künstlers. Ein Schritt weiter und er fühlt auch den Beruf, aus seiner Person heraus(zu)gehen und ein für sich bestehendes Werk zu schaffen. Einem Gedanken, den die Begeisterung in ihm erzeugte, will er ausserhalb seiner eignen Phantasie Realität geben. Er begnügt sich nicht die festliche Stimmung, in der er sich selbst fühlt, um sich zu verbreiten, sondern die Ideenwelt seines Publikums soll auch durch seine Schöpfungen bereichert werden. Dies ist die Periode der Darstellung.

Aber auch als darstellende Künste ändern Tanz, Musik und Poesie nicht gänzlich ihre ursprüngliche Natur. Die sinnliche
104] Form, in welcher der Gedanke des Künstlers erscheint, ist nicht todt, sondern beseelt. Das freie Leben in ihren Bestandtheilen sträubt sich oft gegen die Herrschaft dieses Gedankens. Daher giebt es in einer Reihe von Bewegungen, Tönen und Worten manches, was keinen bestimmten Gegenstand darstellt, sondern bloss die persönliche Stimmung des

Künstlers versinnlicht. Ein unbegränzter Trieb nach Darstellung würde sogar endlich die Form durch den Stoff zerstören. Die höchste Leidenschaft ist starr und sprachlos. Soll Tanz, Gesang und Poesie auch dann noch fortdauern, so muss etwas von der Wahrheit aufgeopfert werden, und das Persönliche des Künstlers muss der Herrschaft des Gegenstandes das Gleichgewicht halten.

Daher darf man in allem dem, was nicht zur Darstellung gehört, von der Musik so wenig als vom Tanze und von der Dichtkunst Bestimmtheit fodern. Das Gefühl der Begeisterung, das den Künstler erweckt, indem er seine eigne Stimmung in seinem Wirkungskreise verbreitet, ist seiner Natur nach dunkel und unbestimmt. Und eben diese Unbestimmtheit ist der Einbildungskraft willkommen, weil ihr freies Spiel dadurch mehr geschont wird. Nur wo die Musik darstellen will, müssen die Zeichen, welche sie gebraucht, eine bestimmte Bedeutung haben, und um zu erforschen, ob es für sie solche Zeichen gebe, wollen wir versuchen, das, was die allgemeinen Gesetze der Darstellung in Ansehung der Bestimmtheit fodern, auf die Musik insbesondere anzuwenden.

Ein dargestellter Gegenstand wird nur dadurch zu einer Erscheinung für die Phantasie, dass er ihr mit bestimmten 105] Gränzen gegeben wird. Ein Unendliches in seiner Reinheit kann nicht erscheinen. Indem es die Vernunft zu denken versucht, und aus ihrer Vorstellung alles Beschränkte entfernt, entzieht sie zugleich der Einbildungskraft alle Nahrung. Die Idee des Künstlers muss daher schon gleichsam in einer körperlichen Hülle gedacht werden, ehe sie dargestellt werden kann. Die vollkommenste Darstellung kann nicht mehr bewirken, als dass der Gedanke des Künstlers sich unsrer Phantasie vollständig mittheilt. Ist aber in diesem Gedanken selbst für die Phantasie nichts Anschauliches, so entbehren wir den eigentlichen Kunstgenuss, und die grosse Pracht in der Einkleidung vermag uns nicht dafür zu entschädigen.

Vorausgesetzt nun, dass das Kunstideal bestimmt gedacht ist, so wird es nur dadurch versinnlicht, dass wir diese Bestimmungen in besondern Verhältnissen wahrnehmen. Denn auch die Natur des wirklichen Gegenstandes erkennen wir durch Erfahrung nie unmittelbar, sondern nur mittelst seiner Verhältnisse, indem wir von den Wirkungen auf die Ursachen schliessen. Je vollständiger also die Verhältnisse des Ideals in der Darstellung gegeben sind, desto bestimmter ist seine Erscheinung.

Aber diese Vollständigkeit ist für den Künstler gefährlich. Verbreitet sich die Darstellung des Ideals auch über alle angränzenden Gegenstände, welche mit jenem durch Zeit, Ort und den Zusammenhang der Ursachen und Wirkungen verknüpft sind; so nähert sich die Erscheinung der Wirklichkeit, und für die Phantasie des Betrachters bleibt nichts zu ergänzen 106] übrig. Gleichwohl will diese beim Kunstgenuss nicht müssig empfangen, sondern zu eigner Thätigkeit aufgefodert werden.

Es giebt daher Künstler, welche sich einer solchen Vollständigkeit absichtlich enthalten, und den Schauplatz, auf welchem ihr Ideal erscheint undargestellt lassen. Beispiele dieser Art liefern uns mehrere Werke der griechischen Bildhauer, an denen der Alterthumsforscher die sogenannten Attribute vermisst, die aber demjenigen, der die Kunst um ihrer selbst willen liebt, eben deswegen werther sind, weil sie das freie Spiel seiner Phantasie weniger beschränken. Die überirdischen Wesen, welche ihm der Bildhauer darstellt, denkt er sich in einer höhern Sphäre ausser den Gränzen der Wirklichkeit. Er ordnet sie in nothwendige Klassen, die in der Natur selbst gegründet, und nicht von dem Zufälligen in der Mythologie und den Sitten eines besondern Volkes abhängig sind. Nur um die Kennzeichen dieser Klassen wahrzunehmen, fodert er Bestimmtheit; in jeder andern Beziehung kann er sie entbehren.

Das Sinnliche des Ideals besteht hier in einem einzigen Verhältnisse, nicht zu einem einzelnen besondern Gegenstande, sondern zu der Totalvorstellung des Raums überhaupt. Ein bestimmter Theil dieses Raums erscheint hier ausgefüllt. Von demjenigen, was ihn ausfüllte, ist nur eine dunkle Vorstellung vorhanden, aber eine desto deutlichere, vollständigere und bestimmtere von seinen Gränzen. Und bloss durch Darstellung dieser Gränzen gelang es dem Künstler, uns für das Bild seiner Phantasie zu begeistern. Die Gestalt, welche uns erschien, war bis auf die kleinsten Theile ihrer Oberfläche bedeutend. 107] Das einzige Merkmal des sinnlichen Stoffs, was uns in der Anschauung gegeben wurde, war die Ausdehnung; aber noch nie hatte uns eine Erscheinung in der wirklichen Welt soviel in einem einzigen Merkmale geliefert.

Wie aber in diesem Falle der höchste Reichthum mit einer scheinbaren Armuth bestehen könne, wird uns begreiflich, wenn wir uns an die Bedingungen erinnern, von denen der Gehalt eines Ideals überhaupt abhängig ist. Wir schätzen die Erscheinung nach demjenigen, was in ihr nicht erscheint, sondern gedacht werden muss, nach der Summe von Realität, welche durch sie vorausgesetzt wird, nach dem Inhalte unsers Begriffs von dem, was ausserhalb unsrer Vorstellung der Erscheinung zum Grunde liegt. Was wir unmittelbar in der einzelnen Erscheinung wahrnehmen, giebt uns nie eine vollständige Vorstellung eines Gegenstands; es bleiben Lücken übrig, die durch Schlüsse und Ahnungen ergänzt werden müssen. Zu diesen Ergänzungen nimmt die Einbildungskraft den Stoff aus ihren eigenen Schätzen, aber in der Wahl dieses Stoffs ist sie von dem abhängig, was ihr in der unmittelbaren Wahrnehmung gegeben wurde. Und je grösser diese Abhängigkeit bey Betrachtung eines Kunstwerks ist, je unumschränkter der Künstler die Phantasie des Kenners beherrscht; desto reichhaltiger ist das Ideal, das durch seine Darstellung versinnlicht wird.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

b. Werke für Pianoforte zu vier Händen.

(Schluss.)

Paul Weiss, 6 Charakterstücke, Op. 7.[3] Diese Stückchen, sämmtlich nur eine Doppelseite gross, sind offenbar für den Unterricht berechnet. Sie tragen folgende Ueberschriften: 1. Die Mühle. 2. Frage und Antwort. 3. Bruder Lustig. 4. Eulenspiegel. 5. Die Fontaine. 6. Das lustige Quartett. Sie sind anspruchslos und nett. Dass die Charakteristik in Nr. 3, 4 und 6 nicht so ist, dass man die Titel nicht ebensowohl vertauschen könnte, kann man sich denken. Am besten hat mir Nr. 2 gefallen. Beide Stimmen sind gleich wichtig, das Ganze leicht und für den Unterricht wohl zu verwenden.

Richard Hol, Op. 64. **Gedenkblätter. Sechs leichte Klavierstücke.**[4] In 2 Heften. Die Prima-Partie ist für den Schüler berechnet. Nr. 1, eine Seite gross, »neues Glück«, soll den Beurtheiler nicht abschrecken; es hat bei unbedeutender Melodie ziemlich gesuchte Harmonie, so dass mir das »Glück« nicht eben beneidenswerth erscheinen wollte: aber die folgenden Nummern gefallen mir alle besser. Die zweite Nummer heisst »Leidvoll«; die dritte »Zuversicht« ist insofern inter-

3) Sechs Charakterstücke für das Pianoforte zu vier Händen componirt von Paul Weiss. Op. 7. Breslau, C. F. Hientzsch. (436.) Folio. 13 S. Pr. 20 Ngr.

4) Gedenkblätter. Sechs leichte Klavierstücke zu vier Händen von Richard Hol. Op. 64. Heft 1. 2. Amsterdam und Utrecht bei Louis Roothaan, 1873. (48.) Folio. 7 u. 11 S. Pr. f. 0, 75. f. 1. 20.

essant, als sie die Hauptfigur der ersten wiederbringt, aber freundlicher gestaltet als dort, und den Choral »Ein' feste Burg« hinein verweht. Die vierte Nummer heisst »Liebliche Erscheinung«. Der Gesang ist freilich auch hier nicht originell: aber es ist eine einfache, wirklich singende Melodie, und da der Componist sich bis zur Mitte der einfachsten, natürlichsten Harmonie befleissigt, so wirkt nicht nur der Uebergang von C- nach As-dur sehr gut, sondern das Ganze gewinnt wirklich etwas Liebliches. Nur der Rückgang durch enharmonische Verwechselung macht mir weniger guten Eindruck. Bis hierhin sind alle Nummern eine Seite gross; die beiden letzten beanspruchen doppelten Raum. Eine der schönsten ist die fünfte: »7. Juli. Erinnerung an Schumann« betitelt, welche in ihrer Hauptmelodie offenbar absichtlich stark an Schumann anklingt. Die letzte Nummer soll »freudvoll« sein, es will aber nicht so recht vorwärts mit der Freude und es helfen da weder die übermässigen Dreiklänge kurz vor dem Schlusse, noch als zweitletzter Accord der Quintsextaccord der vierten Stufe. Zu rühmen ist auch hier, dass die Unterstimme nicht blosse langweilige Begleitung hat. Das zweite Heft, Nr. 4—6, ist entschieden bedeutender als das erste.

c. Werke für Pianoforte zu zwei Händen.

M. E. Sachs, Idylle in drei Tonbildern, Op. 4.[5] Wir können diese drei Stücke als Salonstücke von leidlich guter Art bezeichnen. Das erste heisst »Abendfrieden« und singt recht friedlich; Griffe und Harmonie sind modern. Schön finde ich nicht, dass, nachdem es von A-dur über E-dur und Gis-moll nach H-dur gegangen ist und sich lange darin verweilt hat, der Rückgang nach A mit einem einzigen Accorde gemacht wird. Es macht den Eindruck, als sei dem Componisten plötzlich eingefallen, dass er doch wieder nach A müsse, er habe aber keine Zeit mehr gehabt. Die zweite Nummer ist »Nachtgesang« betitelt, bringt eine nicht erhebliche Melodie mit harfenartiger Umspielung. Dies kleine Stück befriedigt mich am wenigsten. Nachdem der Hauptsatz von H-dur nach Fis-dur gegangen ist und hier geschlossen hat, führen die einfachen langen Töne *fis e d* nach D-dur, in welcher Tonart nun zwei Takte Harfenfiguren erscheinen, worauf die einfachen Töne *d c b* nach B-dur führen, um daselbst die Harfenfigur nochmals zu bringen. War es der Mühe werth, diese Modulation à la Schubert zweimal hintereinander zu bringen, wenn nichts Wichtigeres zu sagen war? Aber nicht genug! Dieselbe Modulation kommt zum dritten Male. Die Töne *b as ges* führen nun nach Ges-dur . . . doch nein! Das *ges*, als *fis* aufgefasst, wird, ohne dass auch nur ein Accord darauf gebaut wäre, als Dominante von *H* betrachtet und führt in die etwas ausgezierte Wiederholung des Hauptsatzes. Gegenüber diesem Ueberstürzen der Modulation auf einer einzigen Seite enthält nun die ganze zweite Seite eigentlich gar keine Modulation mehr. Das ist doch sicher ein Missverhältniss. Der Titel der dritten Nummer ist: »Nachtönen der Empfindung«, was wohl nichts Anderes bedeuten kann, als dass die Nummer eigentlich nichts Neues bringt, was denn auch der Fall ist — sie ist aber abgerundeter als die vorhergehende. Da der Componist die drei Stücke zusammen als eine Idylle bezeichnet, so muss er sie als Ganzes auffassen: dann ist aber gegen die Folge der drei Haupttonarten: A-dur, H-dur, E-dur entschieden zu protestiren. Er sehe sich doch bei allen guten Componisten um: nirgends wird er finden, dass die zweite Nummer einer Trias in der Tonart der Secunde der ersten Nummer gehe und die dritte als schliessende in der Tonart der Dominante. Der zuvor erwähnte Herr Sandré, der so gewaltig modulirt, hat doch in dieser Beziehung viel richtiger gefühlt.

M. E. Sachs, Trauermarsch, Op. 5.[6] Einen Trauermarsch für Clavier zu schreiben, ist nach Beethoven und Chopin immer eine gewagte Sache und es braucht kaum gesagt zu werden, dass der vorliegende bei dem Vergleiche zu kurz kommt. Er ist übrigens edel gehalten. Was mich darin gestört hat, ist hauptsächlich zweierlei: am Ende der ersten Seite die vier Takte Accompagnement in Sechszehnteln, welche den ernsten Gang des Ganzen unterbrechen und etwas Salonhaftes hineinbringen; — ferner wieder die Modulationsordnung, die überhaupt noch des Verfassers schwache Seite ist. Der Hauptsatz geht in H-moll, das Trio in G-dur; dagegen ist Nichts einzuwenden. Dass aber nun der Hauptsatz nach H-dur metamorphosirt auftritt, sich überhaupt ganz anders modulatorisch gestaltet, über E-moll rasch nach — B-dur und von da über Ges gleich Fis wieder nach H gelangt, das zeigt wieder zu klar, wie sehr dem Componisten daran gelegen war, nur recht merkwürdig und anders zu sein als Andere.

Ich habe mich bei beiden Werken dieses Verfassers länger verweilt, als ihrem Inhalte nach nöthig gewesen wäre: ich denke, Jemand, der erst in der Gegend von Op. 5 angelangt ist und offenbar Begabung hat, könnte vielleicht für eine gesunde Compositionsweise gewonnen werden, wenn er zeitig auf das Ungesunde aufmerksam gemacht wird.

K. Stiller, Op. 1. **Sonate.**[7] Als erstes Werk eine Sonate, das flösst schon Vertrauen in den ernsten Willen des Componisten ein. Und wenn sein erstes Werk so tüchtig gemacht ist wie vorliegendes, so wird man um so Bedeutenderes für die Folgezeit erwarten. Die Sonate hat nur drei Haupttheile. Der erste, ein *Allegro* in Fis-moll, setzt mit einem hübschen Thema ein, welches immerhin noch etwas breiter entwickelt sein dürfte; der Charakter ist kräftig und ernst. Die Uebergänge zum Mittelsatze in Cis-moll nehmen nun ziemlich viel Raum und Zeit hin, und da der Mittelsatz selber kurz ist und unmittelbar zu dem Schlusse — ohne Wiederholungszeichen — führt, so empfindet man doch ein gewisses Missverhältniss. Dieses tritt noch um so mehr hervor, als die nun folgende Durchführung nicht viel neues Material bringt, sondern sich zum grössten Theile auf jene Figuren stützt, welche ich oben als Uebergänge bezeichnet habe und welche als solche auch zum dritten Male erscheinen, um die Wiederkehr des Mittelsatzes in Fis-moll vorzubereiten. Hierauf geht der Verfasser rasch zum Schlusse des ganzen Theiles. Das nun folgende *Andantino* in A-dur $^9/_8$ hat etwa die Form einer Romanze und ist sehr knapp gehalten; dafür reicht denn sein Inhalt auch hin, so dass der Eindruck nicht unangenehm ist. Dem *Finale*, Fis-moll $^6/_8$ und *Allegro molto*, das weiter ausgeführt ist, möchten wir vor Allem etwas bedeutendere Erfindung des zweiten Hauptsatzes wünschen; derselbe zeichnet sich so wenig ab, dass man ihn leicht für eine Vorbereitung zu dem hält, was hernach nicht kommt. Im Uebrigen muss man sagen, dass der Satz Fluss hat und harmonisch und modulatorisch reich genug ist, ohne zu den allermodernsten Ueberschwenglichkeiten zu greifen. Nur eine solche kommt dem Componisten leider in die Feder: nachdem er seinen Satz nach Fis-dur und zu einem kräftigen Ende geführt — wozu nun im viertletzten Takte plötzlich noch den Accord der erniedrigten sechsten Stufe hinein werfen? Trotz meiner Ausstellungen sehe ich doch mit Interesse dem weiteren Schaffen dieses Componisten entgegen; die Sonate ist kein bedeutendes Werk, dazu ist ihr Inhalt nicht

5) Idylle in drei Tonbildern für das Pianoforte componirt von M. E. Sachs. Op. 4. Leipzig, Breitkopf & Härtel. [13077.] Folio. 7 S. 15 Ngr.

6) Trauer-Marsch für das Pianoforte componirt von M. E. Sachs. Op. 5. Leipzig, Breitkopf & Härtel. [13078.] Folio. 5 S. 15 Ngr.

7) Sonate für das Pianoforte componirt von Karl Stiller. Op. 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel. [13282.] Folio. 17 S. 25 Ngr.

gross und ihre Form nicht gerundet genug, aber sie ist »nicht ohne!« Sie erfordert einen Spieler auf modernem Standpunkte, ist aber für einen solchen nicht eigentlich schwer.

Sämmtliche hier genannte Werke sind gut gedruckt; wesentliche Fehler sind mir nirgends aufgefallen.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** [Singakademie, *Requiem*.] Die Singakademie hat im Laufe dieses Jahres zwei ihrer Mitglieder durch den Tod verloren, zu deren Gedächtniss sie Dienstag den 16. September von 5—7 Uhr in der alljährlich wiederkehrenden Weise eine Trauerfeier veranstaltete. Die beiden Mitglieder sind: erstlich Fräul. Dorothea Neumann, welche dem Institute nur wenige Jahre angehört hatte und in dem blühenden Alter von zweiundzwanzig Jahren ein Raub des Todes wurde. Das andere Mitglied ist Friedrich von Raumer, geboren den 14. Mai 1781, gestorben den 13. Juni 1873. Dieser hochverdiente Mann hatte als Student in Göttingen bei Nic. Forkel eingehende musikalische Studien gemacht und mit besonderem Interesse der ernsteren religiösen Musik sich zugewendet. Forkel war selbst noch ein Schüler Joh. Seb. Bach's und die Vorliebe für diesen seinen Meister hatte er auch auf seinen Schüler übertragen. Raumer studirte Bach's Vocal- und Instrumentalwerke mit regem Eifer bis in die späteren Jahre seines Lebens; mit grosser Vorliebe pflegte er neben anderen classischen Werken Bach'sche Claviercompositionen zu spielen, für die er auch die erforderliche Fertigkeit besass. Im Jahre 1804 kam v. Raumer nach Berlin, wo er sogleich in die Singakademie eintrat und dieser bis zu seinem Tode (also volle zweiundsiebenzig Jahre) ununterbrochen als Mitglied angehörte, und dies auch in den Zeiten, in welchen er seinen bleibenden Wohnsitz ausserhalb Berlins (nämlich zu Potsdam und dann zu Breslau) hatte. Mehrmals war er der Akademie als Vorsteher ein treuer und erfahrener Berather. In den letzten zwanzig Jahren hat er fast keine Versammlung versäumt und, wenn er an derselben auch nicht mehr selbst singend theilnehmen konnte, so folgte er dennoch mit gespanntester Aufmerksamkeit den Uebungen. Bei der seltenen Kraft seines Körpers und Geistes hat er bis in sein neunzigstes Jahr auf der Universität gelesen, zuletzt im Wintersemester 1870—71, in welchem er Dienstags von 4—5 Uhr in einem öffentlichen Colleg über die »Geschichte der Verfassungen und der Politik« sprach und dann von seinem Auditorium aus regelmässig nach der unmittelbar neben dem Universitätsgebäude gelegenen Singakademie hinüberging, deren Hauptübungsstunden an diesem Wochentage liegen und um 5 Uhr beginnen. — Die in diesem Jahre zu Ehren der Verstorbenen vorgetragenen Gesänge waren mit musterhafter Sorgfalt einstudirt, so dass die Feier auch durch die vollendete musikalische Ausführung eine besonders erhebende und ergreifende war. Sie begann mit dem Choral »Wenn ich einmal soll scheiden« aus J. S. Bach's Passionsmusik nach dem Evangel. Matthaus, worauf Grell in einer kurzen Rede der beiden Verstorbenen in ehrender Weise gedachte und ihre Verdienste um das Institut hervorhob. Bei der grossen Vorliebe v. Raumers für J. S. Bach war es gewiss im Sinne des Dahingeschiedenen gehandelt, mit jenem wundervollen Chorale zu beginnen und nach der Rede desselben Meisters Motette »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« anstimmen zu lassen. Den Schluss der Feier machte Jomelli's *Requiem*, ein schon mehrmals in diesen Blättern besprochenes Meisterwerk. Die in genannten Compositionen vorkommenden Solopartien wurden gesungen im Sopran von Fräul. Jungk, im Alt von Frl. Gottschau, im Tenor vom Buchhändler Herrn Wilh. Müller und im Bass vom Gesanglehrer Herrn H. Putsch, sämmtlich Mitgliedern des Instituts. — Ueber die im nächsten Winter stattfindenden Abonnement-Concerte scheint von der Vorsteherschaft bis jetzt noch kein Beschluss gefasst zu sein; wir werden später hierüber mittheilen.

* **Berlin.** [Caroline van Beethoven.] Auf Antrag des General-Intendanten der Königlichen Schauspiele Herrn v. Hülsen hat Se. Majestät der Kaiser und König (durch Allerhöchste Ordre vom 15. September) genehmigt, dass fortan bei den Aufführungen der Oper »Fidelio« von *L. van Beethoven* im Königlichen Opernhause eine Tantième von 5 pCt. von der Brutto-Einnahme berechnet und dieselbe der einzig noch lebenden Verwandtin des grossen Meisters, der verwittweten Frau Caroline van Beethoven in Wien, als diesseitiger Beitrag zur Verbesserung ihrer bedrängten Lage überwiesen werde.

* **Berlin.** In der Abtheilung für musikalische Composition bei der Kgl. Akademie der Künste wird im kommenden Winter-Semester folgender Unterricht in der Musik ertheilt: In der Theorie der Musik: Professor Grell; in ein- und mehrstimmiger, vorzugsweise kirchlicher Gesangs-Composition: Professor Grell; in der Instrumental-Composition: Ober-Kapellmeister Taubert; Anleitung zur dramatischen Composition: Ober-Kapellmeister Taubert; Contrapunkt und Fuge: Professor Kiel; Unterricht in der Instrumental-Composition: Professor Kiel. Meldungen zur Aufnahme haben zu erfolgen von Mittwoch, den 1. October bis incl. Sonnabend, den 4. October, Vormittags von 9—1 Uhr, im Anmeldezimmer der königlichen Akademie der Künste, Universitätsstrasse 6. — Die Abtheilung für ausübende Tonkunst in der Königlichen akademischen Hochschule für Musik (Königsplatz Nr. 1) beginnt ihren neuen Cursus am 1. Oct. d. J.

* **Köln.** Am 21. Oct. wird das erste der alljährlich unter Direction unseres Kapellmeisters Dr. Ferdinand Hiller stattfindenden zehn Gürzenich-Concerte abgehalten. Von neueren Compositionen sind, soviel bis jetzt bekannt, der »Odysseus« von *Max Bruch* und ein oratorisches Werk *Ferdinand Hiller's* zur Aufführung in Aussicht genommen, und werden beim ersten oder zweiten Concert die Pianistin Emma Brandes, beim dritten Josef Joachim als Solisten mitwirken.

* Aus **London** wird der N. fr. Pr. geschrieben: Frau Wilt, die Primadonna der kaiserlichen Oper in Wien, ist auf fünf hintereinanderfolgende Jahre für die italienische Oper im Coventgarden-Theater in London engagirt worden. — Wie das Athenäum erfahrt, sollen im September die Requisiten der Boucicault-Offenbach'schen Feerie »Babil und Bijou«, die im vorigen Jahre im Londoner Coventgarden-Theater so viel Furore machte, versteigert werden. Es kostete 20,000 Pfd. St. dieses Stück in Scene zu setzen, und die Requisiten, die nun verkauft werden sollen, haben, wie es heisst, 17,000 Pfd. St. gekostet. — Das Musikfest in Birmingham hat am Freitag Abends mit Händel's »Judas Maccabäus« einen glänzenden Abschluss gefunden. Dieser Aufführung ging ein grosses geistliches Concert voran, dessen erster Theil Spohr's Cantate »Gott, du bist gross«, ein bis jetzt unveröffentlichtes »Ave Maria« von Rossini, und Haydn's Messe Nr. 3 (Kaisermesse) umfasste, während das Programm des zweiten Theiles aus einem Manuscript-Chor »Cantemus« von Rossini und einer Auswahl aus Händel's »Israel in Egypten« bestand. Das Musikfest war von einem beispiellos günstigen finanziellen Erfolge begleitet; die Gesammt-Einnahmen beliefen sich exclusive der üblichen Schenkungen auf 15,660 Pfd. St. — Christine Nilsson hat sich am 29. Aug. von England nach Amerika begeben. Der Sporting Gazette zufolge wäre die berühmte Künstlerin vor Kurzem beinahe im Genfer See ertrunken. Die Yacht, in der sie segelte, wurde von einem Sturm überrascht und füllte sich mit Wasser. Rechtzeitige Hilfe verhinderte ein Unglück.

* **Wien.** Robert Schumann's Oper »Genovefa« wird Mitte December im Operntheater zur Aufführung gelangen. Die Direction dieser Bühne steht mit Fräul. v. Murska in Engagements-Unterhandlungen, welche dahin zielen, diese Künstlerin dauernd an unsere Oper zu fesseln.

* **Wien.** Der Wiener Männergesang-Verein hat in seiner Versammlung am 4. Sept. über die Widmungen für künstlerische und humane Zwecke aus dem Reinerträgnisse der Weltausstellungs-Concerte Beschluss gefasst, und zwar wurden der »Mozart-Stiftung in Salzburg« der bereits im November vorigen Jahres im Principe votirte Gründerbeitrag von 200 fl., dem Pensionsfonds des Journalisten- und Schriftstellervereines »Concordia« 150 fl., dem »Asyl für Obdachlose in Wien« 200 fl., dem Pensionsvereine »Schröder« am Hofburgtheater 100 fl., dem Pensionsvereine der Wiener Künstler-Genossenschaft 150 fl., dem Unterstützungsfonds für Findlinge in Wien 400 fl., der Franz-Josephs-Stiftung für Officiers-Wittwen und -Waisen 200 fl., dem Schüler-Unterstützungsfonds des Wiener Conservatoriums 100 fl., der Lesehalle deutscher Studenten in Prag 50 fl., dem Reisefonds des Vereins 400 fl., der vom Verein begründeten Schubert-Stiftung 400 fl. und dem Hausorchester des Vereins 50 fl., im Ganzen 2400 fl. zugewendet.

* **Wien.** [Namen der Aussteller, welchen von der internationalen Jury Ehren-Preise zuerkannt worden sind.] (Die drei verschiedenen, von der internationalen Jury zuerkannten Ehrenpreise, Fortschrittsmedaille, Verdienstmedaille und Anerkennungs-Diplom, werden hier nur mit den Anfangsbuchstaben F.-M., V.-M. und A.-D. bezeichnet.) Diejenigen, welche Ehrendiplome erhielten, sind bereits in Nr. 36 Sp. 572 aufgeführt.

Adam in Wesel. Pianos. V.-M.
Amberger in München. Streichinstrumente. A.-D.
Bauer in Wien. Accordions. V.-M.
Baumann & Szleżák in Pressburg. Clavier-Transponir-Mechanik. A.-D.
Baumbach in Neustadt in Thüringen. Clavierbestandtheile. V.-M.
Becker in St. Petersburg. Pianos. V.-M.
Berger in Wien. Pianos. A.-D.
Berthold, G., in Speyer. Holzblasinstrumente. V.-M.
Berthold, Heinr., in Stuttgart. Holzblasinstrumente. V.-M.
Bétsy jun. in Wien. Pianos. F.-M.

Bittner in Wien. Streichinstrumente. V.-M.
Bradker in Wien. Holzblasinstrumente. V.-M.
Bruckbauer in Wien. Mundharmonikas. A.-D.
Bucher in Wien. Streichinstrumente und Cithern. V.-M.
Chalupny in Wien. Pianos. A.-D.
Czapka in Wien. Pianos. F.-M.
Deesse in St. Johann in der Rheinprovinz. Pianos. V.-M.
Detisch in Wien. Cithern. V.-M.
Deutschmann in Wien. Orchestrion. A.-D.
Diener in Graslitz. Streichinstrumente. A.-D.
Dörner in Stuttgart. Pianos. V.-M.
Dörr in Wien. Pianos. V.-M.
Duysen in Berlin. Pianos. F.-M.
Ehlert in Kopenhagen. Pianos. V.-M.
Ehret in München. Pianos. V.-M.
Escher in Zürich. Pianos. A.-D.
Farsky in Pardubitz. Blasinstrumente. V.-M.
Feurich in Leipzig. Pianos. V.-M.
Förster, W., in Leipzig. Pianos. A.-D.
Fortner in München. Pianos. A.-D.
Francke in Leipzig. Pianos. V.-M.
Freudentheil in Hamburg. Pianos. A.-D.
Fritz, Joseph & Sohn, in Wien. Pianos. A.-D.
Fuchs in Wien. Metall-Blasinstrumente. F.-M.
Gebauer in Königsberg. Pianos. Flügelinstrumente mit einer Vorrichtung von Stimmschrauben. F.-M.
Gläsel, M., in Markneukirchen. Streichinstrumente. V.-M.
Glass, J. F., in Berlin. Metall-Blasinstrumente. V.-M.
Göbel in Stuttgart. Pianos. V.-M.
Goltermann in Hannover. Pianos. F.-M.
Grimm in Berlin. Streichinstrumente. F.-M.
Grötz in Wien. Zugharmoniken (Accordeons). V.-M.
Gruss in Frankfurt a. d. Oder. Pianos. V.-M.
Grund in Wien. Pianos. V.-M.
Gschwind in Stuttgart. Harmoniums. A.-D.
Haas in Odessa. Pianos. A.-D.
Hägele in Aalen. Pianos. V.-M.
Haenel u. Sohn, in Naumburg a. d. S. Pianos. V.-M.
Haff in Augsburg. Streichinstrumente. V.-M.
Hagspiel in Dresden. Pianos. V.-M.
Haslwanter in München. Cithern. V.-M.
Heberlein jun. in Markneukirchen. Streichinstrumente. F.-M.
Heidegger in Passau. Streichinstrumente. A.-D.
Heitzmann und Sohn, in Wien. Pianos. F.-M.
Held in Beuel. Streichinstrumente. A.-D.
Heller in Bern. Orchestrions und Spielwerke. V.-M.
Hess, W., in München. Holzblasinstrumente. A.-D.
Hesse in Wien. Orgeln. F.-M.
Hock, M., in Saarlouis. Orchestrions. A.-D.
Hödl in Wien. Pianos. A.-D.
Höhne in Weimar. Streichinstrumente. A.-D.
Hölling und Spangenberg in Zeitz. Pianos. V.-M.
Hölzl in Wien. Pianos. A.-D.
Hofbauer in Wien. Pianos. A.-D.
Hofer in Warschau. Pianos. V.-M.
Hoffmann in Leipzig. Pauken. F.-M.
Hornung & Möller in Kopenhagen. Pianos. F.-M.
Hottenroth Gebrüder, in Johannisberg. Pianos. A.-D.
Hüni & Hübert in Zürich. Pianos. F.-M.
Ibach, Gustav Adolf, in Barmen. Pianos. V.-M.
Ibach, R. Sohn, in Barmen. Pianos. V.-M.
Janisch in Wien. Flötenwork (Orchestrion). A.-D.
Jochem in Worms. Cithern. A.-D.
Käferle, F. Söhne, in Ludwigsburg. Pianos. V.-M.
Kaerner in Berlin. Holzblasinstrumente. A.-D.
Kaim, F. & Günther in Kirchheim. Pianos. F.-M.
Kanhäuser, G. & E., in Stuttgart. Pianos. V.-M.
Kern in Wien. Pianos. V.-M.
Kiendl in Wien. Cithern. F.-M.
Kirchner Gebrüder, in Wien. Cithern. V. M.
Kirkmann, J. & Sohn, in London. Pianos. F.-M.
Klems Wittwe in Düsseldorf. Pianos. V.-M.

Schluss folgt.

* [Jakob Offenbach], oder wie er sich schreibt Jacques O., hat in einem Briefe an Paul de Cassagnac, den Chef-Redacteur des Pays, in welchem er sich über einen in genanntem Blatte veröffentlichten und ihn beleidigenden Aufsatze Charles Deulin's beschwert, folgendes offene Geständniss niedergelegt: »Sie wissen, theurer Freund, dass ich seit langen Jahren Franzose bin, dem Gesetze und noch mehr meinem Herzen nach. Ich werde desshalb Ihrem Feuilletonisten nicht die Ehre erweisen, seine unwürdigen Verleumdungen zu berichtigen.« — Die N. fr. Presse bemerkt dazu ganz richtig: »Es macht einen wahrhaft pitoyablen Eindruck, geborene Deutsche wie Flotow und jetzt Offenbach alle Augenblicke bei französischen Journalisten demüthig um Gnade für das schwere Verbrechen des Deutschthums betteln zu sehen.«

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 37. *M. de Thémines:* Le Paradis des musiciens. II. — *Pinto.* Le roi l'a dit, opéra-comique en trois actes, en vers, musique de Léo Delibes, représenté à l'Opéra-Comique le 27 mai 1873, repris le 6 sept. 1873. — Pierre Schott, nécrologie. — *Maurice de Garville:* La semaine dramatique. — *G. Escudier:* Les fêtes populaires. Chap. X. Eustache-Amour Hublin l'expérimentateur de physique. — Nouvelles.

The Choir. Nr. 355. Mock Doctors. — Moscheles and his contemporaries. Eighth notice (1830—31). — Mr. John Hullah's Report for 1872. Appendix II. — Life of Chopin by Liszt. Ch. V. — Operatic music in France. — Choral festivals. S. Mary's, Hulme, Manchester, Bristol. — *M. A. Clericus:* Contributions towards an intellectual method of studying harmony. — News.

Echo, Berliner Musikzeitung. Nr. 37. *A. Quantz:* Von hannoverschen Tonkünstlern alter und neuer Zeit. — Die Eröffnung des neuen Theaters in Strassburg. — Kunst-Nachrichten.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 36. *F. Filippi:* Distribuzione dei premi al conservatorio. — La festa musicale di Birmingham. (Daily-News.) — Varietà. Corrispond. etc. — Nr. 37. Saverio Mercadante. VI. — Una lettera di Gounod. — Rivista Milanese. Corrisp. etc.

Le Guide musical. Nr. 38. Beethoven, son enfance et sa jeunesse. — Nouvelles.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 38. *F. A. Gevaert:* Die Musik im XI., XII. und XIII. Jahrhundert. (A. d. Franz. übersetzt.) — Recensionen. — Corresp. — Feuilleton. *W. Langhans:* Musikalische Reiseerinnerungen. I. Brüssel. — Nachrichten.

The Orchestra. Nr. 520. Conservatorios and their use. — Hereford festival. — *O. G.:* The Schumann festival at Bonn. (Conlin.) — France. — The Birmingham festival. — *Ch. Lunn:* The teaching of the future. XXVIII. — M. Gounod and the judge.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 36. *A. Jullien:* La musique et les philosophes au dix-huitième siècle. VII. Mably. VIII. Diderot. — *E. David.* L'art et la civilisation chez les anciens Welches. Bardes et Eisteddfods. IV. V. — *H. Lavoix* fils: Théâtre de la renaissance. — *Adrien Laroque:* Revue des théâtres. — Nouvelles. — Nr. 37. *Adolphe Jullien:* La musique et les philosophes au dix-huitième siècle. 6. art. VIII. Diderot (suite). IX. Voltaire. — *E. David:* L'art et la civilisation chez les anciens Welches. 3e art. VI. — *Adrien Laroque:* Revue des théâtres. — Nouvelles.

Signale. Nr. 36. Aus der Wiener Weltausstellung. 3. — Nr. 37. Namen der Aussteller, welchen von der Wiener Weltausstellung Ehren-Preise zuerkannt worden sind. — Nr. 38. Aus der Wiener Weltausstellung. 4. — Pierre Schott †. — Nr. 39. Aus der Wiener Weltausstellung. 5. — Pfeifertag (im Elsass).

The musical Times. Nr. 366. *Joseph Bennett:* To Mendelssohn via Moscheles. — *J. Powell Metcalfe:* Musical remains of the ancient church of England. — Her Majesty's opera. Royal Italian opera. National music meetings at the Crystal Palace. Royal academy of music. Philharmonic society. Church Choral society of London. — Reviews. — Nr. 367. *Henry C. Lunn:* The London musical season. — Reviews.

Wochenblatt, musikalisches. Nr. 37. *Dr. Carl Fuchs:* Symptome. 10. 11. — Feuilleton. *Franz X. Boch:* Aus Beethoven's Leben. Aus der »Deutschen Ztg«.) — Tagesgesch. etc. — Nr. 38. *Dr. Carl Fuchs:* Symptome. (Forts. 12.) — Kritik. *Dr. F. Stade:* Werke von Peter Cornelius bespr. (Forts.)

Neue Zeit. Nr. 49. Vom Theater im lustigen Alt-England. — Kultur-historische Skizze aus Friedrich's I. Zeiten. (Forts.) — Repertoire. — Nr. 50. Vom Theater im lustigen Alt-England. (Schl.) — Kultur-hist. Skizze aus Friedrich's I. Zeiten. (Forts.) — Repertoire.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 37. *Louis Köhler:* Ueber die Verwerthung der Hauptmann'schen Theorie im Unterricht. — *A. Maczewski:* Gedächtnissfeier für Robert Schumann in Bonn 17. bis 19. Aug. 1873. (Schl.) — Recensionen. — Correspondenz etc. — *Alb. Hahn:* Todte und Lebende. — Krit. Anzeiger. — Nr. 38. *Dr. J. Schucht:* Griechische Melodik und Harmonik. — Recensionen. — Corresp. — Dramatische Productionen der Zöglinge des Wiener Conservatoriums. — Kleine Zeitung. — Krit. Anzeiger. — Nr. 39. *Dr. J. Schucht:* Griechische Melodik und Harmonik. (Schluss.) — Recensionen. — Corresp. etc. — *L. Nohl:* Das Wagner-Theater in Bayreuth. (A. A. Z.) — Krit. Anzeiger.

ANZEIGER.

[200] Neue Musikalien.

Spina's Nachf. (Fr. Schreiber) in Wien.

Anthologie musicale. Fantaisies en Forme de Potpourris sur les Motifs les plus favoris d'Opéras p. Pfte. Nr. 132. Hundert Jungfrauen, von Lecocq. 25 Ngr. Nr. 137. Hamlet, von Thomas. 15 Ngr.
Bach-Marschner, Th., Juvavia. Walzer f. Pfte. 15 Ngr.
Behr, Fr., Op. 211. Deux Mélodies p. Pfte. 10 Ngr.
Bogler, B., Op. 43. Drei Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 13 Ngr.
—— Op. 45. Wohl springet aus dem Kiesel. Lied für Bariton oder Alt mit Pfte. 7½ Ngr.
Canal, G. v., Sechs Lieder f. 1 St. m. Pfte. 20 Ngr.
Czerny, C., Künstlerbahn des Pianisten vom ersten Anfange bis zur höheren Virtuosität. Ausgewählte, revidirte, in system. Ordnung zusammengestellte und bezeichn. Ausg. von dessen Etuden und Uebungsstücken, red. v. L. Köhler. II. Abth. Tägl. Fingerüb. aus verschiedenen Schulwerken systematisch zusammengestellt. 1 Thlr. 22½ Ngr. Heft 1. 2 à 27½ Ngr.
—— Herbstklage. Lied f. 1 St. m. Pfte. 7½ Ngr.
Eule, E., Op. 42. Waldeinsamkeit. Lyrisches Tonstück f. Pfte. 15 Ngr.
Fahrbach, Henriette, Drei Lieder f. 1 St. m. Pfte. Nr. 1. Heimweh. Nr. 2. Der Traum. Nr. 3. Was ist denn Liebe. à 7½ Ngr.
Fryda, J. W., Grande Polonaise concertante p. Violine et Pfte. 12½ Ngr.
Genée, R., Op. 224. Kleine Anzeigen. Quadrille f. 4st. Männerchor mit Pfte. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.
Gernerth, F., Op. 11. Der kleine Hydriot f. 1 St. m. Pfte. 10 Ngr.
Hauptmann, E., Der Traum f. Sopran m. Pfte. 5 Ngr.
—— Frühlingslied f. Alt m. Pfte. 5 Ngr.
Heurung, A., Drei Lieder f. 1 St. m. Pfte. 15 Ngr.
Jansa, L., 24 Duetten f. 2 Violinen. Neue vom Verfasser rev. u. verbesserte Ausg. III. Abthlg. Op. 47. Sechs leichte und fortschreitende Duetten. 1—3. Posit. 2 Thlr. 2½ Ngr. Einzeln: Nr. 1—6 à 12½ Ngr. IV. Abthlg. Sechs leichte u. fortschreitende Duetten. 1—5. Posit. 2 Thlr. 25 Ngr. Nr. 1, 2. à 12½ Ngr. Nr. 3—5. à 17½ Ngr. Nr. 6. 20 Ngr.
Jonas, E., Potpourri üb. Mot. der Operette Javotte f. Pfte. zu 4 Hdn. 1 Thlr.
Jungmann, A., Op. 230. Nächtliche Runde der Schaarwache. Tonstück f. gross. Orchester arrangirt v. R. Genée. 1 Thlr. 15 Ngr.
—— Op. 321. Souvenir de Vienne. Valse Caprice p. Pfte. 15 Ngr.; p. Pfte. à quatre mains 20 Ngr.; p. Violine et Pfte. 20 Ngr.
—— Op. 323. Traumbild. Ständchen f. Pfte. 15 Ngr.
Kalkbrenner, F., L'Echo. Scherzo brill. p. Pfte. 20 Ngr.
Kleiber, K., Katzen-Rendezvous. Komisches Duett f. Sopr. od. Tenor u. Alt m. Pfte. 10 Ngr.
Knobloch, J., Op. 26. Quadrille nach Motiven der Operette: Des Löwen Erwachen, f. Pfte. 10 Ngr.
Koppel, E., Maasliebchen. Lied f. 1 St. m. Pfte. 5 Ngr.
Leitermayer, A., Op. 158. Promovirt. Polka-Mazurka f. Pfte. 7½ Ngr.
—— Nasswalder Polka-Mazurka f. Pfte. 7½ Ngr.
Löw, J., Op. 122. Transcriptionen im gefäll. Style üb. beliebte Lied. u. Opernarien f. Pfte. Nr. 1. Verdi, J., Der Troubadour. Schlummer-Duett. 10 Ngr. Nr. 2. Balfe, M. W., Die Zigeunerin. Romanze: Im Traume sah ich. 10 Ngr. Nr. 3. Haas, C., 's Sträussell. 10 Ngr. Nr. 4. Storch, A. M., Allein. 10 Ngr. Nr. 5. Balfe, M. W., Die Zigeunerin. Cavatine: Das Herz von Kummer. 10 Ngr. Nr. 6. Verdi, J., Der Troubadour. Canzone: Lodernde Flammen. 10 Ngr.
—— Op. 171. Sechs Clavierstücke f. Pfte. zu 4 Hdn. Nr. 1. Veilchen am Bach. Idylle. 10 Ngr. Nr. 2. In der Weinlaube. Melodie. 10 Ngr. Nr. 3. Unter Erlenzweigen. Scherzino. 10 Ngr. Nr. 4. Morgenlied. 7½ Ngr. Nr. 5. Rondino. 10 Ngr. Nr. 6. Arabeske. 10 Ngr.
Marchesi, Mathilde, Op. 15. 24 Vocalises élément. et progress. p. Mezzo-Sopr. Cah. 1. 2. à 25 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op 14. Rondo capriccioso f. Orchester bearb. v. C. Schulz-Schwerin. Part. 1 Thlr. 5 Ngr. Stimm. 2 Thlr. 12½ Ngr.
Müller, A., sen., Op. 110. Csikos-Lieder f. 1 St. m. Pfte. Nr. 1. Der Ritt zum Liebchen. 15 Ngr. Nr. 2. Der Ritt vom Liebchen. 15 Ngr. Nr. 3. Auf der Halde. 15 Ngr.
Papoff, B., Op. 10. L'impatience. Valse p. Pfte. 10 Ngr.
Pfeffer, C., Die dürre Linde f. 1 St. m. Pfte. 10 Ngr.
Pfeffer, C., Sehnsucht f. 1 St. m. Pfte. 10 Ngr.
Proch, H., Op. 211. Verwelkt. Lied f. Sopr. m. Pfte. 7½ Ngr.
Rubinstein, A., Op. 35. Deuxième Concerto p. Pfte. Arr. p. 2 Pfte. 3 Thlr.
Schreiber, Fr., Erinnerungen. Polka-Mazurka f. Pfte. 10 Ngr.
Silas, E., Gavotte. Tonstück f. Orch. bearb. v. R. Genée. 1 Thlr. 2½ Ngr.
Sporck, Graf R., Op. 23. Sechs Lieder f. Sopran oder Tenor m. Pfte. 25 Ngr.
Storch, A. M., Der treue Kamerad, f. Männerchor m. Begl. des Waldhorn u. Pfte. 17½ Ngr.
Strauss, E., Op. 92. Quadrille nach Motiven der Operette: Der schwarze Corsar, f. Pfte. u. Violine. 12½ Ngr.
—— Op. 97. Interpretationen. Walzer f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 99. Mädchenlaune. Polka-Mazurka f. Pfte. 7½ Ngr.
Strauss, Joh., Walzer-Bouquet f. Violine u. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 354. Wiener Blut. Walzer f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 356. Vom Donaustrande. Polka schnell f. Pfte. nach Motiven der Operette: Der Carneval in Rom. 10 Ngr.
—— Der Carneval in Rom. Ballet f. Pfte. 12½ Ngr.; f. Pfte. zu 4 Hdn. 17½ Ngr.
—— Der Carneval in Rom. Potpourri f. Pfte. Nr. 1. 1 Thlr. 2½ Ngr. Potpourri f. Pfte. Nr. 2. 1 Thlr. 2½ Ngr.
—— Indigo und die vierzig Räuber. Operette. Nr. 3. Ahnt Mancher wohl, f. 1 St. m. Pfte. 7½ Ngr.
Strauss, Gebr., Erstes Wiener Taschen-Tanz-Album f. Pfte. 1 Thlr.
Suppé, F. v., Die Temperamente der Liebe f. 1 St. m. Pfte.
—— Der Zeitungsbock, f. Männerchor m. Pfte. Partitur u. Stimmen. 20 Ngr.
—— Die schöne Galathea. Ouverture f. Orchester. 2 Thlr.
—— Zehn Mädchen u. kein Mann. Ouverture f. Orch. 2 Thlr. 10 Ngr.
—— Flotte Bursche. Ouverture f. Orchester. 2 Thlr. 10 Ngr.
Volkslieder f. 1 St. m. Pfte. Nr. 10. La Marseillaise. 5 Ngr.; f. Pfte. 5 Ngr.
Weidt, H., Op. 16. Die Jagd. Tonstück f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 118. Polka de Salon p. Pfte. 15 Ngr.
Weiss, L., Op. 51. Wellenspiel f. Sopr. m. Pfte. 10 Ngr.
—— Op. 52. Sterne, f. 1 St. m. Pfte. 7½ Ngr.
Zehethofer, J., Fantasien f. Zither. Nr. 1. Lucia di Lammermoor. 15 Ngr. Nr. 2. Die sicilianische Vesper. 10 Ngr. Nr. 3. Der Troubadour. 12½ Ngr.
—— Transcriptionen für Zither. Heft 56. 7½ Ngr. Heft 58. 10 Ngr. Heft 59. 7½ Ngr.

[201] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

„In Memoriam."
Introduction und Fuge mit Choral
für
grosses Orchester
componirt
von
Carl Reinecke.
Op. 128.

Partitur. Orchesterstimmen.
Für Pianoforte zu vier Händen.

Leipzig. ***Rob. Forberg.***

[202] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Acht Albumblätter
für das Pianoforte im leichten Style
von
Emil Krause.
Op. 16.
Preis 15 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: Leipzig, Querstrasse 15. — Redaction: Berlin, Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 8. October 1873. **Nr. 41.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges im Mittelalter (Schluss). — Körner's Aufsatz »Ueber Charakterdarstellung in der Musik« und Schiller's Bemerkungen zu demselben. I. Charakterdarstellung in der Musik (Fortsetzung). — Ein Engländer über deutsche Musikaufführungen und Werke deutscher Meister. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. — Bibliographie). — Anzeiger.

Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges im Mittelalter.

Von **Gustav Jacobsthal.**

(Schluss.)

Wenden wir uns nun zur Vereinigung mehrerer und zunächst zweier Melodieen, zum *discantus*, so haben wir vorerst unser Augenmerk auf die Zusammenklänge, die Intervallverhältnisse zu richten, welche durch zwei zu gleicher Zeit erklingende Töne entstehen.

Welche Bedeutung der Lehre von den Intervallen auch damals schon beigelegt wurde, erhellt aus Franco's Worten, die er gleich zu Anfang desjenigen Abschnittes, welcher von der zweistimmigen Composition handelt, ausspricht. »Weil — sagt er — jeder *discantus* durch die Zusammenklänge geregelt wird, muss man wissen, welches die Consonanzen (*concordantiae* wie er sie nennt), welches die Dissonanzen (*discordantiae*) sind.

Er unterscheidet nun vollkommene, mittlere und unvollkommene Consonanzen, sowie vollkommene und unvollkommene Dissonanzen. Da es zu weit führen würde, die einzelnen Species jeder Gattung aufzuzählen, will ich mich damit begnügen, das besonders Wichtige seiner Eintheilung hervorzuheben. So ist zunächst anzuführen, dass Franco wie auch schon die Mensuraltheoretiker vor ihm für die mehrstimmige Musik auf die Unterscheidung zwischen Consonanz und Dissonanz das Hauptgewicht legen und ihre Theorie darauf bauen. Die Kunst der Bildung der einzelnen Melodie lag ihnen eben fertig vor. Es fragt sich nun: welches sind die Bedingungen, welche Zusammenklänge dürfen entstehen, wenn sich zwei Stimmen zu einem zweistimmigen Satze verbinden sollen? Es ist das ein Punkt, auf dem ein wesentlicher Theil der Technik des mehrstimmigen Satzes bis auf den heutigen Tag noch beruht.

Im Ferneren ist die Eintheilung der Consonanzen und Dissonanzen in vollkommene, unvollkommene und mittlere als nicht minder wichtig anzuführen; denn im mehrstimmigen Satze ist die Behandlung jeder Gattung derselben von jeder andern verschieden — wovon freilich Franco selbst noch nichts erwähnt; aber immerhin war durch diese Abstufung der Intervalle der Weg zur späteren Verwendung derselben angebahnt.

Vergleichen wir Franco's Anschauungen in Bezug auf Consonanz und Dissonanz mit denen der Zeit der einstimmigen Musik, so finden wir einen bedeutenden Fortschritt bei ihm insofern, als er die grosse und kleine Terz unter die Consonanzen und zwar, wie wir auch heute noch annehmen, unter die unvollkommenen Consonanzen rechnet. Ein Vergleich zwischen dem *organum* Hucbald's und Guido's einerseits und zwischen einem Satze, in dem die Terz bereits eine den anderen Consonanzen ähnliche Stellung einnimmt, zeigt auf deutliche Art den Einfluss, welchen die wechselnden Anschauungen über die Consonanz und Dissonanz der Intervalle auf die Technik und die Form des Satzes ausüben.

Es muss uns nun um so befremdender erscheinen, wenn Franco, der, wie er selbst sagt, das Gehör zum Richter über die Intervalle macht und zwar im Gegensatze zu der früheren Zeit der einstimmigen Musik, in der man sich nach den akustischen Bestimmungen der Griechen richtete, — wenn Franco, der eben im Gegensatz zu jener Zeit die Terzen unter die Consonanzen rechnet, beide Sexten zu den Dissonanzen und zwar zu den unvollkommenen zählt. Aber er steht hiermit nicht allein da; seine Vorgänger und auch die nächsten Nachfolger sind ganz derselben Meinung. So stimmt fast genau mit Franco in Bezug auf die Intervalle der vor ihm lehrende Garlandia überein, nur dass derselbe wie die Consonanzen, so auch die Dissonanzen in vollkommene, unvollkommene und mittlere theilt, und demgemäss die grosse Sexte zu den unvollkommenen, die kleine zu den mittleren Dissonanzen rechnet.

Hingegen steht die *positio vulgaris*, die erste uns überlieferte Theorie des mehrstimmigen Satzes, der Intervallenlehre der einstimmigen Musik noch weit näher, wenn sie sagt, dass unter den Zusammenklängen drei besser sind als alle anderen, nämlich der Einklang, die Quinte und die Octave. Alle übrigen, fährt sie fort, sind mehr Dissonanzen als Consonanzen, einige im höheren Grade als andere.

Der wesentliche Unterschied zwischen dieser Eintheilung und der Garlandia's sowie Franco's liegt zu sehr auf der Hand, um bei den letzteren nicht einen Fortschritt zu documentiren. Und wie rein äusserlich diese Bestimmungen auch auf den ersten Blick erscheinen mögen, sie sind, wie schon erwähnt, von nicht geringem Einfluss auf den mehrstimmigen Satz; denn gerade die Veränderung in der Anschauung und in der Behandlung der Consonanzen und Dissonanzen hat stets auch eine Entwickelung der Technik der musikalischen Composition hervorgerufen.

So liegt denn die Frage nahe, in welcher Art die Mensuralisten, ihrer Anschauung folgend, die Intervalle für die zweistimmige Composition anwenden. Auch hier können wir vor Franco eine im Verhältniss zu ihm unvollkommene Praxis erkennen, aus welcher deutlich hervorgeht, dass ihr die Mehrstimmigkeit noch etwas Neues ist, dass sie sich ihre Gesetze aus der Lehre von den Consonanzen und Dissonanzen erst mühsam und schrittweise herausbilden muss.

Die Theorie der *positio vulgaris* geht nämlich bei ihrer Betrachtung von den einzelnen Intervallschritten aus, die in der Melodiebildung verwendet werden können. — Für jeden dieser Intervallschritte führt sie dann besonders aus, wie im zweistimmigen Satze zu den beiden den Intervallschritt bildenden Tönen je eine von den in ihrer Lehre geltenden Consonanzen Einklang, Octav, Quinte hinzuzutreten habe.

So, sagt die *positio vulgaris* z. B., treten zu den Tönen des Intervallschrittes *C—E* in der hinzuzufügenden oberen Stimme die Töne *c—h* oder zu dem Intervallschritt *C—F* die Töne *c—c*, zu dem Intervallschritt *C—G* entweder die Töne *c—d* oder *c—C*, so dass in allen hier genannten Fällen an der ersten Stelle die Octave, an der zweiten die Quinte erklingt, wie das beifolgende Beispiel zeigt:

Auf den ersten Blick sieht man das noch ganz Unzulängliche dieses Vorganges; denn es ist kaum mehr als ein mathematisches Rechenexempel, wenn man auf diese Art eine Melodie entstehen lässt, die mit der anderen zusammen einen zweistimmigen Satz bilden soll. Zu einer eigentlichen Melodiebildung, zu einem Zusammenwirken von zwei wirklich selbständigen Gesängen sehen wir hier in der That erst die allerersten Anläufe nehmen.

Aber wir dürfen an diesen Versuchen doch nicht ohne Interesse vorbeigehen, wenn wir bedenken, in wie langsamem und mühsamem Gange die Gesetze der musikalischen Technik sich auch noch in viel späterer Zeit entwickelt haben, wenn wir zugleich sehen, dass dem hier angedeuteten Verfahren ein richtiges Princip zu Grunde liegt, nämlich bei dem Zusammenfügen von zwei Melodieen zunächst jeden einzelnen der hierdurch entstehenden Zusammenklänge der Betrachtung zu unterziehen.

Stünde uns eine grössere Anzahl von theoretischen Schriften zu Gebote, welche die Zeit zwischen dieser ersten Bethätigung der Mehrstimmigkeit und Franco's von Cöln Tractat ausfüllen, so würden wir ein genaueres Bild der Fortschritte gewinnen, welche allmälig bis zu Franco führen. So aber haben wir nur ein paar feste Punkte, von denen aus man sich den Gang der Entwickelung construiren muss. Von dem oben genannten Anonymus erfahren wir nämlich, dass zu seiner Zeit die Zahl der Consonanzen bereits vermehrt worden sei. Aehnliches lehrt uns, wie schon vorher erwähnt, Garlandia.

Eine in jeder Beziehung entwickeltere Praxis des zweistimmigen Satzes tritt uns bei Franco entgegen. Er hat diesen Gegenstand nun so behandelt, dass er die in seiner Zeit gäng und geben Regeln, welche — in ähnlicher Art wie bei der *positio vulgaris* — für die einzelnen Intervallschritte der gegebenen Melodie die hinzutretenden Töne der zu erfindenden zweiten Melodie bestimmen, als bekannt voraussetzt; diese Regeln übergeht er daher und fasst vielmehr die allgemeinen Gesichtspunkte ins Auge, welche bei einer zweistimmigen Composition in Betracht kommen. Aber aus seinen Angaben kann man sich dennoch einigermaassen vorstellen, wie die Technik zu seiner Zeit beschaffen war, besonders wenn man einige der von ihm gegebenen Beispiele, die man als zuverlässig gelten lassen kann, zu Hülfe nimmt.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich auf den Umstand aufmerksam machen, dass uns die meisten in dem Tractate überlieferten Notenbeispiele nicht genauen Aufschluss geben können. Sie divergiren nämlich in den verschiedenen Handschriften nicht selten untereinander. Auch auf den Abdruck, wie wir ihn bei Gerbert und Coussemaker in ihren Quellensammlungen finden, kann man sich nicht so zuverlässig stützen, wie es für einen derartigen Zweck unerlässlich ist. Und Combinationen, Vergleichungen und Emendationen lassen sich ohne handschriftliches Material mit Erfolg schwerlich veranstalten, weil der Maassstab, mit dem man zu messen hat, und die Prüfungsmittel, wie wir sehen, selbst schwankend, und noch der Sicherstellung bedürftig sind.

Man hat sich bisher mit der allgemeinen Charakterisirung dieser Epoche begnügt, ohne eigentlich alle Theoretiker und die uns überlieferten Musikstücke dieser Zeit, die wir mit Sicherheit zu entziffern freilich noch lange nicht in der Lage sind, zu benutzen. Und so ist es bei der Schwierigkeit der Aufgabe, Unsicheres durch Unsicheres oder höchstens durch Wahrscheinliches mit Hülfe nur einiger verlässlicher Angaben festzustellen, bisher nicht möglich gewesen, ein genaues Bild dieser Zeit zu geben und die in derselben entstandenen Compositionen der Untersuchung zugänglich zu machen.

Was wir als zuverlässig von Franco erfahren, bezieht sich zunächst auf den Anfang des zweistimmigen Satzes. Derselbe kann nach Franco's Lehre stattfinden, indem die Anfangstöne der beiden Melodieen im Verhältnisse eines der von ihm als Consonanz bezeichneten Intervalle zu einander stehen — welches Princip sich nur in sofern geändert hat, als die Anschauung von Consonanz und Dissonanz einem Wechsel unterworfen ist.

Wie schon vorher bei Gelegenheit der Textunterlage angedeutet, ist sich Franco des Unterschiedes zwischen gutem und schlechtem Takttheil wohl bewusst. Auf dem guten Takttheile, als welches der erste Ton jedes Taktes, d. h. jeder *perfectio* zu gelten hat, muss stets, von wie langer Dauer der auf derselben erklingende Ton auch sei, eine der Consonanzen stehen. Tritt schon durch deren Vermehrung um die Terzen der früheren Praxis gegenüber eine Aenderung im Charakter des zweistimmigen Satzes ein, da ja die Terzen besonders an einer so hervorragenden Stelle wie dem guten Takttheile eine andere Wirkung als die anderen Consonanzen ausüben, und wird durch eben diese Vermehrung eine grössere Anzahl von Toncombinationen und somit eine grössere Freiheit in der Stimmführung ermöglicht, so steigert sich dies noch durch die Anwendung eines uns ebenfalls von Franco überlieferten Gesetzes, das uns über die Behandlung der Dissonanz im zweistimmigen Satze aufklärt.

Im Grossen und Ganzen, sagt Franco, ist die Consonanz derjenige Zusammenklang, welcher bei der zweistimmigen Composition hauptsächlich zu berücksichtigen ist. Aber bisweilen hat man auch Dissonanzen zu benutzen und zwar — das ist von grosser Wichtigkeit — *in debitis locis*, welche, wenn man hiermit die Angabe über den guten Takttheil zusammenstellt, sich als nichts anderes ergeben als die schlechten Takttheile der *perfectio*.

Hiermit ist nicht blos die Dissonanz überhaupt als Bestandtheil des zweistimmigen Satzes eingeführt, sondern auch

bereits ein Gesetz für die Behandlung derselben gegeben. Freilich sehen wir uns Franco's Lehre und ein hier glücklicherweise zu Hülfe kommendes Beispiel genauer an, so ergiebt sich, dass hier erst der Keim liegt zu dem Gesetz, welches in späterer Zeit den Gebrauch der Dissonanz auf schlechten Tacttheilen regelte. Denn fragen wir nach der Führung jeder einzelnen der beiden Melodieen, welche es möglich macht auf dem schlechten Tacttheile eine Dissonanz erklingen zu lassen, so giebt uns der Text Franco's gar keine Antwort; und aus jenem Beispiele erfahren wir, dass an den *locis debitis* die Dissonanzen ganz willkürlich eingeführt werden, willkürlich im Verhältniss zu der in einer entwickelteren Technik geltenden Regel, die man mit einem Wort als die Regel von der durchgehenden Dissonanz bezeichnen kann.

Eine letzte wichtige Bestimmung in Betreff des Verhaltens der beiden Stimmen zu einander führt Franco an, wenn er sagt: Manchmal müsse von den beiden Stimmen die tiefere steigen, wenn die höhere falle; manchmal müsse der umgekehrte Vorgang stattfinden; in anderen Fällen wiederum müssen beide Stimmen in paralleler Bewegung steigen und fallen.

In diesen Worten ist ein Gesetz ausgesprochen, das für die mehrstimmige Musik in doppelter Beziehung wichtig ist. Denn durch dessen Anwendung entsteht in jeder der beiden Melodieen eine Abwechselung, welche in der künstlerischen Gestaltung eine grosse Rolle spielt; sodann aber wird dadurch für die Selbständigkeit und Gegensätzlichkeit jeder der beiden Melodieen ein besonders wirksames Mittel geschaffen. Denn jener fortwährende Parallelismus des alten *organum* war es hauptsächlich, aus dem die Unselbständigkeit der hinzugefügten Stimme hervorging. Auch durch die dauernde Gegenbewegung würde schliesslich die eine Stimme in Abhängigkeit von der anderen gerathen. Erst durch die Mischung der Parallel- und Gegenbewegung, zu denen sich die auch Franco und seiner Zeit wohl bekannte Seitenbewegung gesellt, ist es beiden Stimmen möglich, in einen Gegensatz zu treten, der jede von beiden, obwohl sie zusammen ein Ganzes, einen gemeinsam wirkenden zweistimmigen musikalischen Satz bilden, als einen von dem andern unterschiedenen Theil des Ganzen zur Wahrnehmung gelangen lässt.

Dies ist es etwa, was wir über den Discantus von Franco lernen. Weniger ergiebig ist die Zeit noch für eine Combination von mehr als zwei Stimmen. Man ist hierbei noch nicht weiter gekommen als etwa zu der Bestimmung, dass man sich in Betreff jeder der neu hinzutretenden Stimmen ähnlich zu verhalten habe, wie wir es im Vorhergehenden bei den beiden anderen kennen gelernt haben, und dass da, wo eine Stimme zu der anderen dissonirt, nun dafür die dritte zu derselben in consonirendem Verhältniss stehen müsse — ein Gesetz, das noch sehr bedeutender Modificationen bedurfte, um in der vollendeteren Kunsttechnik eine Stelle zu finden. Es ist aber auch hier hervorzuheben, dass dasselbe von dem wichtigen Princip des Gegensatzes ausgeht und zu gleicher Zeit der sehr richtigen Beobachtung entspringt, dass zwei verschiedene Dissonanzen an derselben Stelle und im selben Augenblick gehört, das Ohr zu stark verletzen und verwirren.

Fassen wir zum Schluss Alles zusammen, was wir von Franco und den ihm vorausgehenden Theoretikern erfahren haben, so zeigt sich, dass auch die Zeit, welcher die letzteren angehören, einen und den anderen Baustein zur Construction der mehrstimmigen Musik beigetragen hat, dass aber bei Franco, trotzdem seine Lehre der Entwickelung noch in hohem Grade bedürftig ist, die ersten wirklichen Anfänge der mehrstimmigen Musik zu finden sind, indem er bereits mehrfach die Bahnen vorzeichnet, auf denen die mehrstimmige Musik zur Vollendung ihrer Technik gelangte.

Wir sehen bei ihm das Streben, zwei Melodieen so zusammenzufügen, dass sie mit einander ein, soweit damals möglich, wohlklingendes Ganze bilden; wir sehen an Stelle der Berechnung allmälig die künstlerische Gestaltung treten; wir sehen, wie sich nach allen Seiten hin das Princip der Verschiedenheit, des Wechsels und somit der Selbständigkeit der einzelnen Theile geltend zu machen sucht — freilich alles dies mit den der damaligen Zeit zu Gebote stehenden Mitteln, die zum grossen Theil erst im Streite mit früheren Musiktheorieen und auf dem Wege des Experimentes mühsam gewonnen wurden. Wir vermissen in dieser Praxis noch sehr viel, beinahe das Meiste, was wir von einem musikalischen Satze verlangen. Verglichen mit der hochentwickelten Satztechnik des 15. und namentlich des 16. Jahrhunderts erscheint hier noch alles roh, unfertig. Aber man bedenke, welche Arbeit bereits gethan sein musste, um auch nur diesen mangelhaften Satz hervorzubringen. Es war die Mensurirung und die ihr entsprechende Tonschrift einzuführen; es musste eine neue, vorgeschrittene Behandlung der Consonanz und Dissonanz Platz greifen. Und war dies geschehen, so handelte es sich um die schwierige Aufgabe, die bereits so ausgebildeten Gesetze der Melodiebildung nun in Einklang mit der Mehrstimmigkeit zu bringen, d. h. zwei oder mehrere Melodieen, welche diesen Gesetzen zu folgen haben, der Intervallenlehre entsprechend mit einander zu verbinden — in der That eine Summe der verschiedensten Vorgänge, die uns hier entgegentreten und für welche die Regeln erst zu finden und auszubilden waren. Erst wenn wir im Stande sein werden, die musikalischen Producte dieser Zeit genau zu entziffern und somit dem Verständniss näher zu rücken, erst dann werden wir ganz die Dienste zu würdigen wissen, welche diese Epoche für die mehrstimmige Musik geleistet hat. Und — es sei hier nochmals wiederholt — so complicirt und vielfach erschwert auch diese Aufgabe sein mag, sie ist der grössten Arbeit und Anstrengung werth; denn die Lösung derselben führt uns einzig und allein zur wahren Erkenntniss des Ursprungs und der Entwickelung der mehrstimmigen Musik.

Körner's Aufsatz „Ueber Charakterdarstellung in der Musik" und Schiller's Bemerkungen zu demselben.

I.

Ueber Charakterdarstellung in der Musik.

(Von Körner.)

(Horen Jhrg. 1795. 5. Stück. S. 97—121.)

(Fortsetzung.)

Das Sinnliche in der Erscheinung ist es, was die Einbildungskraft des Betrachters leitet, aber nicht insofern es mannigfaltig, sondern insofern es bestimmt ist. Der blosse Umriss einer Figur, den eine Meisterhand auf das Papier wirft, 108] ist hinreichend, unsrer Phantasie Gesetze zu geben. Jeder Punkt der zarten Linie ist gleichsam beseelt; aus jedem spricht ein unverkennbarer Ausdruck von Kraft oder Anmuth. Wir fühlen einen unwiderstehlichen Drang in uns selbst, das Bild auszumahlen, was hier nur angedeutet wird; aber wir fühlen auch die Unmöglichkeit irgend etwas in unsre Idee auf-

zunehmen, was mit dem Eigenthümlichen einer solchen Erscheinung nicht vereinbar wäre.

Im Werke des Bildhauers sind die Umrisse der Gestalt nach allen möglichen Richtungen zugleich bestimmt. Desto öfter also würde die Phantasie gewarnt werden, wenn sie sich eine unpassende Dichtung erlauben wollte; aber desto mehr Auffoderung findet sie auch, ihre eigne Unthätigkeit zu äussern. Und für diese ist ihr eben in Ansehung aller der Merkmale, worüber der Künstler nichts bestimmte, ein unermessliches Feld eröffnet. Alles, was der Gegenstand durch Farbe, durch Bewegung, durch äussere Verhältnisse gewinnen kann, ist in ihrer Gewalt. Auch in der Zeit ist sie nicht beschränkt. Was ihr der Künstler in der Anschauung giebt, kann von ihr als ewig gedacht werden.

Ein einziges sinnliches Merkmal giebt hier dem Ideale Bestimmtheit uud Reichhaltigkeit. Gilt diess aber nur von den Umrissen der Gestalt? Oder giebt es auch ein andres eben so bedeutendes Merkmal für andre Künste?

Unter die Verhältnisse, welche der Vorstellung eines Gegenstandes Bestimmtheit geben, gehört auch eine besonders angewiesene Stelle in einer Reihe von Ursachen und Wir-
109] kungen. Diess Verhältniss ist es vorzüglich, was den Dichter beschäftigt, und hier zeigt er seine Darstellungskraft im weitesten Umfange. Er geht bis zu den entferntesten Veranlassungen der Begebenheiten zurück, und folgt ihrem Gange durch die kleinsten Fortschritte bis zur endlichen Entwicklung.

Begnügt sich der Dichter eine Reihe von Erscheinungen darzustellen, die durch allgemeine Naturgesetze verknüpft sind, so kann er uns ein sehr belehrendes Werk liefern, aber gewiss kein begeisterndes. Um aus dem Reiche der beschränkten Wirklichkeit in das Reich der Ideale überzugehen, bedarf er der Freyheit. Diese ist die Seele seiner Dichtung. Indem er den Glauben an die Freyheit voraussetzt, verbreitet sich selbstständige Lebenskraft über die Bestandtheile seines Werks, und an die Stelle eines Puppenspiels, das von einer unbekannten Macht durch unsichtbare Fäden bewegt wird, treten handelnde Personen. Für jede dieser handelnden Personen giebt es dann einen besondern Wirkungskreis, in dem sie der Mittelpunkt ist, und in diesem Wirkungskreise erscheint eine Reihe von Zuständen, welche Leben genannt wird. Jeder Zustand gründet sich auf ein bestimmtes Verhältniss des freyen selbstständigen Wesens zu der Welt, welche es umgiebt. Beyde werden in einem Zusammenhange gedacht, durch welchen die Thätigkeit des einen in die Empfänglichkeit des andern eingreift.

Freyheit, Persönlichkeit, Zustand und Leben als Gegenstände der Kunst betrachtet, sind keine metaphysische Begriffe, sondern Merkmale, die durch den innern Sinn in uns selbst wahrgenommen, und auf andre Wesen übergetragen werden.
110] Durch Selbstbewusstseyn unterscheiden wir in uns Abhängigkeit und Unabhängigkeit von der Aussenwelt. Das Unabhängige in uns nennen wir Vermögen. Diess äussert sich theils durch Empfänglichkeit, indem es das Bestimmte in der Aussenwelt auffasst, theils durch Thätigkeit, indem es den gegebenen Stoff in der Aussenwelt nach eigner Willkühr bestimmt. Durch dieses Bestimmtwerden und Bestimmen fühlen wir uns mit der Aussenwelt in demjenigen Zusammenhange, welchen wir Zustand nennen. In einem solchen Zustande können wir bestimmte Merkmale wahrnehmen, ohne von unsrer eignen Natur und der Beschaffenheit der äussern Gegenstände eine deutliche Vorstellung zu haben. Alsdann betrachten wir das Verhältniss unsers Vermögens nicht zu einem einzelnen Gegenstande, sondern zu unsrer Aussenwelt überhaupt. So gab es auch für die Gestalt bestimmte Umrisse, ohne dass wir von dem, was sowohl innerhalb, als ausserhalb dieser Umrisse vorhanden war, etwas deutlich erkannten. Wie dort nur die Ausdehnung im Raume begränzt wurde, so hier nur das Vermögen in der Reihe von Ursachen und Wirkungen.

Unter der Voraussetzung, dass ein innrer Trieb unser Daseyn zu erweitern und der äussern Beschränkung zu widerstehen seine Wirksamkeit nie gänzlich verliert, sind uns die Gränzen unsers Vermögens nicht gleichgültig. Ihre Wahrnehmung ist daher von gewissen Gefühlen, von Freude oder Schmerz und ihren mannichfaltigen Mittelstufen begleitet. An diesen Gefühlen erkennt der innere Sinn, in wie weit jener allgemeine Lebenstrieb durch unser gegenwärtiges Verhältniss zur Aussenwelt befriedigt wird, und diess gehört zu den bestimmten Merkmalen des Zustandes.
111] Um nun diss Merkmal eines Zustandes auch an andern lebenden Wesen wahrzunehmen, bedürfen wir gewisser äussern Zeichen, welche den Grad jener Gefühle bestimmt andeuten. Und solche Zeichen finden wir in der Bewegung. Daher ist sie für alle Künste, welche unmittelbar auf die äussern Sinne wirken, das anerkannte Mittel zur Darstellung eines Zustandes. Auch in den Werken des Bildhauers und Mahlers wird die Lage der beweglichen Theile des Körpers nur dadurch für den Zustand bedeutend, dass sie die Spur einer vorhergegangenen Bewegung enthält. Im Tanz und in der Schauspielkunst erscheint die Bewegung zwar mit Gestalt verknüpft, aber auf jener allein haftet die Aufmerksamkeit beym eigentlichen Kunstgenusse, und die Gestalt ist gleichsam nur das Gerüste des Kunstwerks. Es entsteht daher die Frage, ob nicht auch Bewegung ohne Gestalt zur Darstellung zureichend sey, so wie es Gestalt ohne Bewegung ist.

Die Gestalt verschwindet bey einer Bewegung, die wir nicht durch sichtbare, sondern durch hörbare Merkmale wahrnehmen. Dass wir aber solche Merkmale in einer Reihe von Tönen zu finden glauben, lehrt uns schon der Sprachgebrauch. Sind es nur bloss bildliche Ausdrücke, wenn wir von einer Fortschreitung der Melodie, von einem Auf- und Absteigen der Stimme reden, oder giebt es wirklich eine Aehnlichkeit zwischen der Bewegung der Gestalt im Raum, und der Bewegung des Klangs innerhalb der Tonleiter?

Die Höhe und Tiefe der Töne wird von dem Ohr auf ähnliche Art unterschieden, wie von dem Auge die Farben. Sind
112] zwey Töne von verschiedner Höhe gegeben, so wird die Phantasie veranlasst, noch höhere und tiefere Töne zu denken, und dadurch gelangt sie zu der Vorstellung einer Tonleiter, indem sie die Reihe der Abstuffungen gegen die beyden äussersten Gränzen, wo das Ohr die Höhe und Tiefe nicht mehr unterscheidet, verlängert.

Ist in einer Reihe von Tönen ausser der Mannigfaltigkeit der Höhe und Tiefe auch die Einheit eines besondern Schalls hörbar, so vernehmen wir einen bestimmten Klang. Dieser Klang — das Beharrliche in der Melodie — ist für das Ohr eben das, was in der sichtbaren Bewegung die beharrliche Masse für das Auge ist. Wie diese ihren Ort verändert, so verändert jener seine Stelle in der Tonleiter.

Eine solche Bewegung eines Klangs hören wir an uns selbst nicht bloss im Gesange, sondern auch in der Rede. Jeder Laut unsrer Stimme hat eine bestimmte Stelle auf der Tonleiter, und diese Stelle würden wir auch im Sprechen wahrnehmen, wenn der Ton so zu uns gelangte, wie ihn die Stimmritze angiebt, und nicht wie er durch das Geräusch der übrigen Sprachorgane unterdrückt wird. Eine bestimmte Höhe oder Tiefe des Tons wird hörbar, sobald man diess Geräusch von ihm absondert, wie uns beym Aushalten eines Vokals die Erfahrung lehrt.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Engländer über deutsche Musikaufführungen und Werke deutscher Meister.

Unter den Berichten von Ausländern, die deutsche Musikfeste besuchen, zeichnen sich die des Edinburger Professors Dr. H. S. Oakeley nicht nur durch eine rühmenswerthe Objectivität, frei von einseitiger Nationaleitelkeit, sondern auch durch Sachkenntniss und reifes Urtheil aus, so dass wir nicht umhin können, aus dessen letzten Berichten im »Guardian« über das 50. niederrheinische Musikfest zu Aachen in diesem Jahre (man vergl. die Nrn. 26—29 d. Ztg.) und über das Bonner Schumannfest, das Hauptsächlichste hier in Uebersetzung abzudrucken.

Ueber das niederrheinische Musikfest zu Aachen beginnt Prof. Oakeley seinen Bericht mit einem wohlverdienten Tadel. Er rügt nämlich die Engherzigkeit, oder sollen wir sagen Geiz des Comités, welches ganz gegen den guten, alten Brauch, es diesmal unterlassen hat, besondere Einladungen an auswärtige Professoren zu schicken. Dadurch waren diese Musikfeste stets zu einer Art von musikalischem Congress für die bedeutendsten Künstler und Kritiker aus allen Theilen Europas geworden. Diesmal haben Musiker von Fach, wie zum Beispiel Kapellmeister Josephson von der Universität Upsala in Schweden keinen Eintritt erlangt; es war Pflicht des Comités, trotz des beschränkten Raumes im Saale (er fasst nur 1000 Personen) eine gewisse Anzahl von Plätzen für auswärtige Künstler zu reserviren. Von der ersten Aufführung schreibt Oakeley:

„Beethoven's fröhliche Ouvertüre (»Weihe des Hauses«), zur Eröffnung eines neuen Theaters in Wien componirt, welche häufig bei ähnlichen Gelegenheiten gespielt worden ist (hier in den Jahren 1857 und 1870), leitete das Jubelfest ein und wurde unter Dr. Rietz' Dirigentenstab prachtvoll ausgeführt. Dann folgte ein kurzer Prolog, welcher diese musikalischen Zusammenkünfte im Allgemeinen und das Jubelfest im engeren Sinne feierte, von Herrn Rittershaus aus Barmen in wahrhaft classischem Deutsch vorgetragen. Händel's »Messias« ist oft bei den rheinischen Musikfesten aufgeführt worden, ungefähr zehnmal. Das letzte Mal, in Köln 1868, wurden einige kleine Ausstellungen gemacht, welche die Verschiedenheit des englischen und deutschen Textes und die dadurch bedingte Ungleichheit der Tempi betrafen. Es ist unnöthig darauf wieder zurückzukommen; aber etwas anderes mag nicht unerwähnt bleiben, nämlich, dass die »nacheinanderfolgenden Fünftel« in der Hirtensymphonie, welche offenbar aus den bekannten englischen Ausgaben herübergenommen sind, nicht verbessert worden sind, wie dies auch fast durchgängig der Fall in England selbst ist, obgleich ein Blick in das Originalmanuscript, entweder in Buckingham palace, oder in der Dubliner Abschrift, welche sich im Besitz von Sir Frederick Gore Ouseley befindet, überzeugen würde, dass Händel nie Fünftel gewollt; die falsche Note ist *c* statt *e* in der Melodie, wie sie der Componist niedergeschrieben hat. Ein anderer Irrthum, der in dem Manuscript sich nicht findet, ein *piano*, welches seit den letzten Jahren sich zu einem *pianissimo* gesteigert hatte, bei der Stelle: »Das Reich dieser Welt«, in dem göttlichen Hallelujah-Chor wurde diesmal vermieden, wie auch schon bei früher gehörten deutschen Aufführungen. Es ist jedoch seltsam, dass, während dieser zuletzt erwähnte Fehler den musikalischen Autoritäten nicht entging, ein anderer, weit weniger verzeihlicher, weil er theatralisch und unkünstlerisch ist, durchgehen konnte. Man versucht die Händel'schen Contraste zu übertreiben, wie es auch bei uns schon geschehen ist, vielleicht nur in weniger auffallender Weise, bei dem Händelfeste und verschiedenen anderen Gelegenheiten. So wurde zum Beispiel in dem: »Denn es ist uns ein Kind geboren« (ein Chor, mit dem sich nicht spielen lässt), wahrscheinlich in dem Glauben, dadurch den Effect jener herrlichen Passage: »Wunderbar« etc. zu steigern, beinahe der ganze übrige Chor, d. h. jene Partien, welche hisweilen in Exeter Hall und wo anders auch »geflüstert« werden, hier als Quartett gesungen, die erste Verkündigung der frohen Botschaft »Denn es ist uns ein Kind geboren«, sogar nur durch eine einzige Sopranstimme als wie ein tiefes Geheimniss verkündet. Dieselbe Freiheit nahm man sich mit dem ganzen Chor: »Sein Joch ist sanft«, mit Ausnahme der letzten Takte, wo das Motiv zum letztenmale eintritt. Noch niemals hat man etwas so Unkünstlerisches bei irgend einem vorhergehenden Musikfeste bemerkt. Den übrigen Chören kann fast unbedingtes Lob zugesprochen werden. Vielleicht waren die effectvollsten unter allen der: »Ehre sei Gott«, »Wie Schafe gehn« und natürlich das »Hallelujah«, welches da capo verlangt, aber nicht gegeben wurde, da der Chor am dritten Tage des Festes wiederholt werden sollte. Die Solisten, mit Ausnahme des Tenoristen aus München, der Händel weit weniger gut behandelt als er Mozart zu singen versteht, sangen vortrefflich, obgleich sich hier das Abweichen von unsern gewohnten englischen Ueberlieferungen bedauerlicher als in den Chören bemerkbar machte. »Er weidet seine Heerde« wurde von einem Tenoristen gesungen, statt wie bei uns von Alt und Sopran und durchaus in der Originaltonart in B-dur. Einige der schönsten Nummern blieben ganz aus, z. B. »Er wird sie reinigen«, »Er traute Gott«, »Lasst alle die Engel des Herrn« und »Dank sei dem Herrn« etc. Das vorzügliche Geschick und der feine Geschmack des Künstlers machte sich besonders in der zarten Mozart'schen Begleitung geltend, wo die Flöte des Herrn Fürstenau aus Dresden in der Arie: »O du die Wonne verkündet« etc., die Stimme der Frau Bettelheim wesentlich unterstützte; in derselben Weise wurde Herrn Hill's Vortrag des »Das Volk, das im Dunkeln wandelt«, durch die vollendete Begleitung der Flöte, Oboe und Bassgeige gehoben. Diese vollendeten Leistungen des Orchesters machten sich natürlich noch mehr in dem Mozart'schen Theile der Hirtensymphonie bemerkbar. Herr Breunung leitete das Oratorium." (Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ Berlin. [Singakademie.] *B.* Der Vorstand der Singakademie hat für den kommenden Winter folgende Werke für die drei Abonnementconcerte bestimmt: 1) *Mendelssohn's* Paulus, 2) *Händel's* Salomon, 3) *Seb. Bach's* Kirchenmusik »Du Hirte Israel« und *Cherubini's* Messe in D-dur, die etwa vor zwanzig Jahren hier schon einmal zur Aufführung gelangte. Ausser diesen drei Concerten kommt am Todtenfeste noch *Mozart's* Requiem nebst einigen kleineren Werken (von *Seb. Bach* u. A.) zur Aufführung, dann etwa eine Woche vor dem Osterfeste *Seb. Bach's* Passionsmusik nach dem Matthäus und am Charfreitage *Graun's* Tod Jesu. Als ein Extraconcert soll ferner noch Goethe's Faust mit der fürstl. *Radziwill*'schen Musik eingeschoben werden. Die Verehrer Grell's würden es dagegen lieber sehen, wenn statt dessen das Meisterwerk ihres geschätzten Lehrers, die sechszehnstimmige Messe, zur Aufführung käme, deren Einübung allerdings Zeit und Mühe und ausserdem sehr wohlbesetzte Männerstimmen erfordert. Es ist aber kein Zweifel, dass bei der grossen Liebe und Verehrung, die Grell allgemein geniesst, alle Mitglieder der Akademie die Uebungen und Proben mit verdoppeltem Eifer besuchen würden und noch manche andere tüchtige der Akademie nicht unmittelbar angehörige Kraft sich bereit finden würde, zum Gelingen des schwierigen Werkes möglichst beizutragen.

✱ Laibach. Das Finanzministerium hat der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach die Bewilligung zur Veranstaltung einer Effecten-Lotterie mit 100,000 Loosen zu 50 Kreuzern zu dem Zwecke ertheilt, um den nöthigen Fonds zur Erbauung eines Vereins- und Schulhauses aufzubringen, um dadurch ihren statutenmässigen Zweck, die Verbreitung und Vervollkommnung der musikalischen Kunst in Krain, erfolgreicher anstreben zu können.

✱ München. [»Die Jüdin« von Halévy.] Aus München schreibt man der »N. fr. Pr.«: Es sind nun dreissig Jahre, dass die Oper »Die Jüdin« von *Halévy* auf den Repertoiren der deutschen Theater steht, und seit dieser Zeit wurde sie auf vielen derselben mit dem Texte gegeben, der »frei nach dem Französischen« von Friederike Ellmenreich zusammengefügt war. Die Handlung, die während des Concils zu Constanz spielt, wurde darin in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zur Zeit der Kreuzzüge in eine grosse Stadt verlegt; der Cardinal Johann v. Brogni, Präsident des Concils, wurde zum »Grosscomthur des Templer-Ordens«, Herzog Leopold von Oesterreich, zum »Grafen Leopold«, der ganz verschämt »Neffe des Herzogs und Anführer der Truppen« genannt ward; Prinzessin Eudoxia erhielt den nicht mehr ungewöhnlichen Opernnamen Isabella. Auch in die bürgerlichen Kreise griff die fälschende Hand: der Ober-Schultheiss der Stadt Constanz, der fanatische Ruggiero, verwandelte sich in den schlichten »Theobald, erster Rathsmann«, und der Befehlshaber der kaiserlichen Bogenschützen wurde zum obscuren »Anführer der herzoglichen Garde«. So trug der Operntext schon ein weithin sichtbares gefälschtes Aeusseres zur Schau — es schien der Staatsregierung gefährlich, die Erinnerungen an das Constanzer Concil aufzufrischen und einen österreichischen Herzog als Judenmädchen-Verführer, einen Cardinal aber als den Träger der allgemeinen Antipathie eines Theaterpublikums auf die Bühne zu bringen. Alles was an Constanz, an Brogni, an Herzog Leopold, an den Kaiser, an religiösen Aberglauben erinnerte, musste beseitigt werden, sonst durfte die Oper nicht zur Aufführung kommen. Durch solche Verstümmlung seines — allerdings nur schwach angedeuteten — historischen Hintergrundes beraubt, wurde der Text vorgeführt, und das Publikum dachte sich auch bei diesem Libretto so viel oder so wenig wie bei den meisten anderen. Vorgestern nun vollzog sich an der Münchener Hofbühne geräuschlos und von Vielen unbemerkt eine Wandlung, die in historischer Beziehung nicht uninteressant sein durfte. Zum erstenmale wurde der Text in seiner ursprünglichen Gestalt wieder auf die Bühne gebracht, und manche bislang dunkle Stelle desselben erhielt jetzt Farbe und Bedeutung. 29 Jahre lang —

im Jahre 1844 wurde die Oper in München zum erstenmale aufgeführt — ertrug man den sinnlosen Text, den eine clericale Regierung aufgenöthigt hatte, und erst jetzt entschloss sich die Intendanz dazu, die nöthigen Abänderungen im Texte vornehmen zu lassen. So langer Zeit bedurfte es, bis die Neuerung vollzogen wurde; denn das Publikum und auch eine Theaterleitung gewöhnen sich an unsinnige Operntexte und verfälschte Namen und Scenen. Es hat uns aber doch gefreut, dass wieder eine Erinnerung an eine dunkle Zeit, die ihre schwarzen Schatten auch auf das Theater warf, gefallen ist; das Publikum hat die Aenderungen so selbstverständlich gefunden, dass es sich jeder Bemerkung darüber enthielt. Möge auch mit allen anderen aufgenöthigten Fälschungen, wie sie ein clericales Regime dictirte, nun einmal gründlich aufgeräumt werden! — Noch immer sind es die Volksschul-Lehrerkreise, aus denen unsere Oper die tüchtigsten Kräfte gewinnt, und auch gestern wieder brachte ein Debütant an der Hofbühne die alte Tradition zu neuen Ehren. Der General-Intendant, Baron v. Perfall, hat nämlich im vergangenen Jahre in der Person des Lehrers Schwab in Kaufbeuern einen Tenor entdeckt, ihn auf Kosten des Theaters ausbilden lassen, und gestern betrat derselbe zum erstenmale als Joseph in »Joseph in Egypten« die Bühne. Eine schöne, imponirende Gestalt, eine gute musikalische Bildung und eine volltönende, ausgiebige, umfangreiche Stimme, die in vielen Beziehungen an Schnorr's Organ erinnert, sind die Eigenschaften, die ihm gestern ausserordentlichen Beifall eingetragen haben. Weniger glücklich war die Intendanz jüngst mit einer ungarischen Sängerin, die auch auf Kosten des Hoftheaters ihre Studien machte und nun als Recha in der »Jüdin« auftreten sollte. Das feurige Fräulein aus Ungarn sang aber in der Probe mit Verachtung aller Taktvorzeichnungen und Tonarten, so dass sich die Intendanz veranlasst sah, ihr erstes Debüt bis auf Weiteres zu verschieben.

✱ Wien. [Namen der Aussteller, welchen von der internationalen Jury Ehren-Preise zuerkannt worden sind.] (Schluss.)

Knopf, H., in Berlin. Streichinstrumente. A.-D.
Koch in Wien. Holz-Blasinstrumente. V.-M.
Kutschera in Wien. Pianos. V.-M.
Lausmann in Linz. Blasinstrumente. V.-M.
Lechleitner in Innsbruck. Piano-Harmonium (Pansymphonion). A.-D.
Lemböck in Wien. Streichinstrumente. F.-M.
Lipp in Stuttgart. Pianos. F.-M.
Lorenz in Braunschweig. Metall-Blasinstrumente. V.-M.
Lutz, A. & Comp., in Wien. Streichinstrumente. V.-M.
Lux, Wendelin, in Wien. Cithern. A.-D.
Malmsjö, J. G., in Göteborg in Schweden. Pianos. F.-M.
Mann in Bielefeld. Pianos. V.-M.
Mayer, Carl, in Wien. Rohrblatt-Mundstücke. V.-M.
Mayer, Gebrüder, in Feldkirch. Orgeln. V.-M.
Mayer, Wilhelm, in Wien. Pianos. A.-D.
Messani in Prag. Holzblasinstrumente. V.-M.
Mollenhauer & Söhne in Fulda. Holzblasinstrumente. V.-M.
Müller, L. W., in Hamburg. Pianos. A.-D.
Nagel, G. L., in Heilbronn. Pianos. V.-M.
Nemessányi in Pest. Streichinstrumente. V.-M.
Nemetschke in Wien. Pianos. V.-M.
Neumann in Hamburg. Pianos. V.-M.
Neuner & Hornsteiner in Mittenwald. Cithern. A.-D.
Oehler in Stuttgart. Pianos. V.-M.
Otto, C., in Berlin. Pianos. V.-M.
Peppert in Steinamanger. Orgeln. A.-D.
Pfab in Hamburg. Streichinstrumente. V.-M.
Pirlsti & Stibinger in Freiburg im Breisgau. Pianos. A.-D.
Placht, Gebrüder, in Wien. Streich- und Blasinstrumente. V.-M.
Pokorny in Wien. Pianos. A.-D.
Promberger, Joseph & Sohn, in Wien. Pianos. F.-M.
Ramftler, F., in München. Streichinstrumente. A.-D.
Rautmann in Braunschweig. Streichinstrumente. A.-D.
Reiter in Mittenwald. Streichinstrumente. A.-D.
Rieger in München. Cithern. V.-M.
Rieger, F. & Sohn, in Jägerndorf. Orgel. A.-D.
Rösener, A., in Berlin. Pianos. A.-D.
Rosenkranz in Dresden. Pianos. V.-M.
Rott in Wien. Pianos. V.-M.
Ruppach, R., in Hamburg. Pianos. A.-D.
Saifarth in Mannheim. Claviermechanik. A.-D.
Schaubruch, Gebrüder, in Mainz. Pianos. A.-D.
Schleip in Berlin. Pianos. A.-D.
Schiessiger & Lummer in Gera. Pianos. V.-M.
Schmidt, J. A., in Köln. Metallblasinstrumente. V.-M.
Schmidt, Carl Franz, in Wien. Streichinstrumente. A.-D.
Schmidt & Suppe in Zeitz. Pianos. A.-D.
Schnabel in Wien. Pianos. V.-M.
Schneider in Wien. Pianos. F.-M.
Schreiber in Wien. Pianos. V.-M.
Schröder, Carl, in St. Petersburg. Pianos. F.-M.
Schoenleber, Keppler & Comp. in Stuttgart. Pianos. V.-M.
Schulz & Kerschensteiner in Regensburg. Streichinstrumente. A.-D.
Schunda, W., in Pest. Streich- und Blasinstrumente. V.-M.
Schuster, M. jun., in Markneukirchen. Metall- und Holzblasinstrumente. V.-M.
Schuster, Robert, in Markneukirchen. Clarinetten. A.-D.
Schwechten, G., in Berlin. Pianos. F.-M.
Simon in Wien. Pianos. F.-M.
Smitka in Wien. Pianos. A.-D.
Spangenberg, W., in Berlin. Pianos. V.-M.
Sparig in Wien. Pianos. V.-M.
Sprecher & Butte in Zürich. Pianos. Anwendung des neuen Systems. F.-M.
Stahl in Wien. Pianos. A.-D.
Stassek, V., in Bukarest. Metallblasinstrumente. A.-D.
Stecher in Salzburg. Streichinstrumente. V.-M.
Stecher, Carl, in Wien. Holzblasinstrumente. V.-M.
Steingraeber in Bayreuth. Pianos. F.-M.
Steinmayer & Co. in Oettingen. Pianos. V.-M.
Stowasser in Wien. Metallblasinstrumente. F.-M.
Stowasser in Pest. Metallblasinstrumente. A.-D.
Stowasser's, Wenzel, Söhne in Graslitz. Blasinstrumente. A.-D.
Sturzwag in Moskau. Pianos. A.-D.
Swohoda in Wien. Pianos. A.-D.
Tiefenbrunner, G., in München. Cithern. V.-M.
Titz in Wien. Harmoniums. F.-M.
Toberer in Wien. Pianos. V.-M.
Trayser & Co. in Stuttgart. Harmoniums. F.-M.
Trefz & Feucht in Stuttgart. Harmoniums. A.-D.
Trost & Co. in Zürich. Pianos. V.-M.
Uhlmann in Wien. Metallblasinstrumente. F.-M.
Walther, Gebrüder, in Gühran. Orgeln. V.-M.
Westermann & Co. in Berlin. Pianos. V.-M.
Westermayer in Berlin. Pianos. V.-M.
Wolff in Wien. Pianos. A.-D.
Wopartni in Wien. Pianos. F.-M.
Zach in Wien. Streichinstrumente und Imitationen von Violinen alter Meister. F.-M.
Zacharia in Stuttgart. Clavier-Kunstpedale, Erfindung einer neuen Pedalvorrichtung. F.-M.
Zeidler, Theophil (Krai & Zeidler), in Warschau. Pianos. F.-M.
Zetti in Wien. Ziehharmonikas. V.-M.
Ziegler in Wien. Holzblasinstrumente. F.-M.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

Fliegende Blätter f. kathol. Kirchenmusik. Nr. 9. Die 4. Generalversammlung des allgem. deutschen Cäcilien-Vereins zu Köln vom 9. bis 12. Aug. 1873. — Der Diözesan Cäcilien-Verein Brixen. Bericht über 1872 von *J. G. Zangl* (Forts.). — Rede des Domchordirigenten H. Böckeler aus Aachen bei der 4. Generalversammlung des Cäc.-Vereins in Köln am 11. Aug. 1873. — Vereinsnachr.

Caecilia, von Hermesdorff. Nr. 9. Die Schriften Guido's von Arezzo. (Schl.) — Ueber die Erscheinung der Aliquot-Töne in ihrer Bedeutung für das Verständniss des alten und neuern Tonsystemes. (Forts.) — Die vierte General-Versammlung des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereines zu Köln am 10., 11. und 12. Aug. 1873. (Schl.) — Die dritte General-Versammlung des Diözesan-Cäcilien-Vereines Trier zu Saarburg am 9. und 10. Sept. 1873.

The Choir. Nr. 356. Life of Chopin by *Liszt*. (Ch. V.) — The art of Violin making. (From »Die Violine und ihre Meister« by J. W. v. Wasielewski.) — The »Pall Mall Gazette« on Taylor's »Sound and Music«. — Sir F. G. Ouseley's »Hagar«. — Choral festivals, Plympton S. Mary, Devon. — *M. A. Clericus:* Contributions towards an intellectual method of studying harmony. — Nr. 357. Organ recitals at Westminster Abbey. — Moscheles and his contemporaries. Ninth notice (1832). — Life of Chopin by *Liszt*. (Ch. V.) — Dr. Stainer on the psaltery. — The art of violin making. (Contin.) — *M. A. Clericus:* Contributions towards an intellectual method of studying harmony. (Contin.) — News.

Dwight's Journal of Music. Nr. 845 Vol. XXXIII Nr. 11. (Nr. 10 nicht erhalten.) Goethe and Felix Mendelssohn Bartholdy (from the German of Dr. Carl Mendelssohn-Bartholdy). (Contin.) — The art of violin making. (Concl.) — A national conservatorio. (From the Philadelphia Age.) — A great Bayreuth-ian project. (The

»Zukunft« in America. — Theodore Thomas preparing to give »perfect« opera.) — The season.

Echo, Berliner Musikzeitung. Nr. 38. Die 3. Generalversammlung des Diocesan-Cäcilienvereins Trier. — Kritik. — Wochenschau. — Nachrichten.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 38. Saverio Mercadante. (Contin. VII.) — *Georgina Weldon*: Il conservatorio vocale di Tavistoch-house a Londra. — *Avv. V. Curi*: Francesco Cellini. — Varietà etc.

Le Guide musical. Nr. 39. Beethoven, son enfance et sa jeunesse. (Suite.) — Nouvelles.

Le Ménestrel. Nr. 43. *Th. Silvestre*: G. Duprez, étude d'après nature. X. XI. — *Arthur Pougin*: Semaine théâtrale. — *Jules Carlez*: Scudo conférencier un programme de concert historique. — *Ed. Van den Boorn*: Spa, festival musical des 8, 9 et 10 septembre. — Nouvelles. — Nr. 44. *Th. Silvestre*: G. Duprez, étude d'après nature. XII. — Souscription Boieldieu. — *A. Pougin*: Semaine théâtrale. — *Vict. Wilder*: Les programmes symphoniques de Richard Wagner. — Nouvelles.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 39. *F. A. Gevaert*: Die Musik im XI., XII. u. XIII. Jahrhundert. (Forts.) — Feuilleton. *Ed. Hanslick*: Die Musik auf der Weltausstellung. (A. d. Neuen fr. Pr.) — Nachr. etc.

The Orchestra. Nr. 521. Hereford festival. — »Adelaide« dramatised. — Haydn's Trios for Piano, Violin, and Cello. — De Morgan on tuning and secondary sounds.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 38. *Adolphe Jullien*: La musique et les philosophes au dix-huitième siècle. 7e article. IX. Voltaire (suite). X. D'Alembert. — *E. David*: L'art et la civilisation chez les anciens Welches. Bardes et Eisteddfods. 4e et dernier article. — Corresp. — Nouvelles. — Nr. 39. *A. Jullien*: La musique et les philosophes au dix-huitième siècle. 8. et dernier article. XI. — *H. Lavoix* fils: La musique de chambre au XVIe siècle. (1. art.) — *A. Laroque*: Revue des théâtres. — Les fêtes de Septembre à Bruxelles. — Nouvelles.

Die Sängerhalle. Nr. 18. Deutscher Sängerbund. Aus dem Protocoll der Sitzung des Gesammtausschusses am 25. Juli d. J. zu München. — *Dr. Carl Ludwig Merkel*: Zur Diätetik des Kehlkopfes. (Aus dessen Buch »Der Kehlkopf«. Leipzig.) — Viertes Pfälzisches Sängerfest zu Dürkheim a. d. Haardt. (Schl.) — Aus der Liedertafelrunde.

Signale für die musikal. Welt. Nr. 40. *Dr. Richarz*: Robert Schumann. (Köln. Ztg.)

Wochenblatt, Musikal. Nr. 39. *Dr. Carl Fuchs*: Symptome. (Fortsetzung. 13. 14.) — *Dr. F. Stade*: Werke von Peter Cornelius besprochen. (Schl.) — Tagesgesch. etc.

Neue Zeit. Nr. 51. Kultur-historische Skizze aus Friedrich's I. Zeiten. (Schl.) — Urtheile über A. Schliebner's fünfactige Oper »Rizzio«. — Repertoire. — Nr. 52. *Carl Fiedler*: Das deutsche Theater. I. — Repertoire.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 40. Zur Kenntniss des menschlichen Stimmorgans. (Nach Dr. C. L. Merkel: Der Kehlkopf. Leipzig 1873.) — *H. Zopff*: Vierhändige Arrangements. — Nachr. etc. — Krit. Anz.

Bibliographie.

Annuaire de l'Association des artistes musiciens 1873. 30. année. In-8°, 48 p. Paris, imp. Jules-Juteau et fils. (26 août.)

Barberi (Americo). — Dizionario artistico-scientifico-storico-tecnologico-musicale con nozioni di estetica, di poesia epica, lirica e drammatica e di quanto collegasi colla musica. Continuato dal Prof. Cav. G. B. Beretta. Disp. 8. In-14. Il pag. 89—152. Milano 1873. L. di G. Pirola. L. 1, 50.

Clément. — Rapport sur le patronage des arts par l'Etat et sur un projet d'institution d'un conseil supérieur des beaux-arts; par Félix Clément. In-8°, 12 p. Paris, imp. Chamerot. (21 août.) (Extrait du Compte rendu de l'assemblée générale des comités catholiques. Séance du 20 mai 1873.)

Racconti (Cento) di tutti i tempi e di tutti e paesi. Volumi II. Laurella; La musica espressiva; Bianchi, neri et rossi; Una buona moglie. In-16°. pag. 92. Milano 1873. F. Garbini.

Strenna letteraria artistica musicale del Giornale Il Pirata anno 1872 Torino. Bologna L. Trebbi. (743.) Fr. 12. In-4°. 32 pp. Text und 25 pp. Musik. (Inhalt: A Stella Bonheur, Ode. Mit Portr. — *Amintore Galli* La musica. — *Luigi Rocca* Nina racconto popolare. — *Francesco Florimo* Teatro Bellini in Napoli. — *Giovanni Carotti* Carlotta Marchisio-Cosselli (mit Portr.). — *Luigi Gualtieri* In morte di Giuseppe Mazzini, carme. — *Carlo Martini* Le prime maschere del teatro italiano. — *Antonio Galateo* Giuseppe Regaldi (m. Portr.). — *Claudio Sinceri* Carolina Malfatti (m. Portr.). — L'Arrivo d'una Prima Donna nella città di Tre-Stelle da essa stessa narrato A. E. Chiaves. — *G. Carotti* Francesco Lucca (m. Portr.). — Michele Carafa di Colobrano (m. Portr.). — *G. Regaldi* A Lodovico Antonio Muratori. Ode. — Compositionen von Arditi, Coppola, E. Panofka, Bellini, E. Drusiani, L. Niccolai.

Das in Nr. 34 unter Bibliographie aufgeführte Buch von Eugène Gautier »Un musicien en vacances« (Paris, Leduc) enthält an Aufsätzen von musikal. Interesse: Un musicien en vacances. — Le Chanteur Neron, Fantaisie. — Deux virtuoses au XVIIIe siècle (Viotti et Mme. de Montgeroult). — Une visite au musée instrumental du conservatoire. — Souvenirs de la comédie italienne. Le payson d'opéra comique. — Fragments du journal d'un musicien de l'opéra. 1762, 1769 à 1787. — La mort de Zerline. — Souvenirs. — Souvenirs de la comédie italienne. Mlle. Grandmaison.

ANZEIGER.

[203] **Neue Musikalien.**

Im Verlage von ***Rob. Forberg*** in Leipzig erschienen soeben und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven, L. van. Op. 13. Sonate pathétique arrangée à deux Pianos à l'usage des établissements Impériaux d'éducation des demoiselles nobles en Russie par Adolphe Henselt. 1 Thlr. 25 Ngr.

—— Op. 31. Nr. 2. Sonate (Ré mineur) pour Piano. Interprétée, doigtée et accompagnée de remarques explicatives concernant l'exécution à l'usage des établissements Impériaux d'éducation de demoiselles nobles en Russie par Adolphe Henselt. Edition nouvelle revue et corrigée. 1 Thlr. 17½ Ngr.

Bolck, Oskar. Op. 35. Sechs Charakterbilder für Pianoforte.
Heft 1. Vergissmeinnicht. Johanniswürmchen. Du bist wie eine Blume. 12½ Ngr.
Heft 2. Treubruch. Starrsinn. Knabe schläft an Bächleins Rande. 12½ Ngr.

Krug, Arnold. Op. 3. Vier Phantasiestücke für Pianoforte.
Nr. 1. Cdur 15 Ngr. Nr. 2. Hdur 7½ Ngr.
Nr. 3. Emoll 10 Ngr. Nr. 4. Esdur 12½ Ngr.

Kullak, Theodor. Op. 125. Scherzo für Pianoforte. 25 Ngr.

Zopff, Hermann. Op. 40. Schwedische Volkslieder. Ins Deutsche übertragen von Heinrich Schmidt, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
Nr. 1. Liebesklage. Nr. 2. Denkst du, dass ich nun verloren bin.
Nr. 3. Necken und Freya. Nr. 4. Geisterhauch.
Nr. 5. Wermlandsweise. Nr. 6. Der Wasserneck.

[204] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Befreiungs-Gesang

der Verbannten Israels.

Nach Worten des 126sten Psalms

für

gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier

componirt von

H. Schulz-Beuthen.

Op. 4.

Partitur 2 Thlr. Clavierauszug 1⅓ Thlr.
Orchesterstimmen 2½ Thlr.
Singstimmen: Für gemischten Chor 15 Ngr., für Männerchor 15 Ngr.

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

[205]

Neue Musikalien.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Bach, J. S., Tripel-Concert. Nr. 4, für drei Claviere mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Bass. Für 2 Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von G. Krug. 1 Thlr. 15 Ngr.
Beethoven, L. v., Concerte für Pianoforte und Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen.
Nr. 4. Op. 58. Gdur. Arr. von A. Ritter. 2 Thlr. 12½ Ngr.
Chopin, F., Polonaisen für das Pfte. 4. Roth cart. 2 Thlr. 15 Ngr.
—— **Larghetto** aus dem Fmoll-Concert Op. 21. Transcription für Violine mit Begleitung des Pfte. von A. Wilhelmj. 25 Ngr.
—— Op. 26, Nr. 1. **Polonaise** für das Pfte. Transcription f. Violine mit Begleitung des Pianoforte von A. Wilhelmj. 17½ Ngr.
Decker, Franz, Op. 8. 6 Pianofortestücke f. 4 Hände. 1 Thlr. 15 Ngr.
Heller, Stephen, Op. 136. **Im Walde.** Sechs Charakterstücke f. das Pianoforte. Dritte Reihe. Heft 9 und 10 à 25 Ngr.
Holstein, F. v., Op. 22. **Der Haideschacht.** Oper in drei Acten. Klavierauszug zu 2 Händen von Fr. Hermann. 4 Thlr.
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pfte.
Nr. 182. **Brahms, J.,** Lied. Lindes Rauschen in den Wipfeln, aus Op. 3. Nr. 6. 7½ Ngr.
- 183. **Asantschewsky, M.,** »O sprich ein Wort«, aus Op. 7. Nr. 4. 5 Ngr.
- 184. —— In der Kirche, aus Op. 7. Nr. 10. 5 Ngr.
- 185. —— Glück auf! aus Op. 7. Nr. 6. 5 Ngr.
- 186. **Deprosse, A.,** Schöne Einrichtung, aus Op. 9. Nr. 3. 5 Ngr.
- 187. **Dessauer, Jos.,** Nähe, aus Op. 14. Nr. 2. 7½ Ngr.
- 188. —— Der Schmied, aus Op. 14. Nr. 5. 5 Ngr.
- 189. **Dietrich, A.,** Still webt die Nacht, aus Op. 10. Nr. 5. 5 Ngr.
- 190. **Eckert, C.,** Frühlingslied. »Wie es grünt und blüht im Hage«, aus Op. 25. Nr. 6. 7½ Ngr.
- 191. —— Reiterlied. »Mit meinem Fähnlein hin und her«, aus Op. 25. Nr. 4. 5 Ngr.
- 192. **Eyken, G. J. van,** Selma, aus Op. 1. Nr. 2. 5 Ngr.
- 193. **Gernsheim, Fr.,** Die helle Sonne leuchtet, aus Op. 3. Nr. 1. 5 Ngr.
- 194. —— »Nicht mit Engeln im blauen Himmelszelt«, aus Op. 3. Nr. 2. 5 Ngr.
- 195. —— Allnächtlich im Traume, aus Op. 3. Nr. 4. 5 Ngr.
- 196. **Jensen, Ad.,** Morgenständchen, a. Op. 9. Nr. 8. 7½ Ngr.
- 197. —— Ihr Sternlein, aus Op. 9. Nr. 5. 5 Ngr.
- 198. **Reinthaler, C.,** »O sanfter Wind«, aus Op. 10. Nr. 4. 5 Ngr.
- 199. **Sahr, H. v.,** »Klinge, klinge, mein Pandero«, a. Op. 5. Nr. 1. 5 Ngr.
- 200. **Walter, Aug.,** Gebet, aus Op. 10. Nr. 4. 7½ Ngr.
Mozart, W. A., Hymne Nr. 3. Gottheit, dir sei Preis und Ehre! etc. für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Partitur. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 25 Ngr.
Müller, A. E., 15 Grandes Caprices pour le Piano. gr. 8. Roth cartonnirt. 1 Thlr. 20 Ngr.
Ritter, E. W., Transcriptionen aus klassischen Instrumentalwerken für Violine und Pianoforte.
Nr. 1. **Haydn, Jos., Hymne** aus dem Quartett Op. 76. Nr. 3. 12½ Ngr.
Nr. 2. **Beethoven, L. v., Adagio** a. dem Septett Op. 20. 15 Ngr.
Nr. 3. **Rameau, J. Ph., Rigodon** aus der Oper: Dardanus. 12½ Ngr.
Rubinstein, A., Op. 18. **Sonate** pour Piano et Violoncelle. Edition pour Piano et Violon. 2 Thlr. 5 Ngr.
Schubert, F., Pianoforte-Werke zu 2 Händen. Neue revidirte Ausgabe. Roth cartonnirt. 3 Thlr.
Sipergk, J., 5 aus dem Sicilianischen übertragene Lieder von Gregorovius, für eine Singstimme mit Begleit. des Pfte. 17½ Ngr.
Nr. 1. Ich wollte fliegen, kam nicht von der Stelle.
Nr. 2. Liebe Schwalbe, die du da fliegest.
Nr. 3. Adler, der du fliegst über Meere.
Nr. 4. *Wiegenlied.* Rud're Schiffer, rud're weiter.
Nr. 5. Sara, Sarella, wach auf!
Stiller, Carl, Op. 2. **6 Klavierstücke.** 22½ Ngr.
Stücke, Lyrische, für Violoncell und Pianoforte. Zum Gebrauch für Concert und Salon.
Nr. 14. **Martini, Padre G. B., Gavotte.** 10 Ngr.
Warteresiewicz, S., Op. 1. **6 Gesänge** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.
Nr. 1. Du bist wie eine Blume.
Nr. 2. *Wonne der Wehmuth.* Trocknet nicht, ach trocknet nicht.
Nr. 3. Und wüssten's die Blumen, die Kleinen.
Nr. 4. *Die Nonne.* Fröhlich schien die Morgensonne.
Nr. 5. *Frühlingslied.* In dem Walde spriesst und grünt.
Nr. 6. Ich muss hinaus, ich muss zu dir.
Weber, C. M. v., Pianoforte-Werke zu 2 Händen. Roth cartonnirt. 1 Thlr. 10 Ngr.

[206] Demnächst erscheint in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht für alle Länder:

Ad Vesperas Domenicae XXI post Trinitatis

Responsorium et Hymnus.

Vespergesang

am 21. Sonntage nach Trinitatis

für

Männerstimmen

mit Begleitung von Violoncello und Contrabass

componirt von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 121. (Nr. 50 der nachgelassenen Werke. Neue Folge.)

Mit einer Orgelstimme versehen sowie auch im Clavierauszuge

bearbeitet und herausgegeben von

Julius Rietz.

Partitur, Clavierauszug und Stimmen.

Leipzig, Anfang October. ***F. E. C. Leuckart.***

[207] Soeben erschien:

Alexander's Fest

von

Georg Friedrich Händel.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft.

Clavierauszug 22½ Ngr. netto.

Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass à 7½ Ngr. netto.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[208] Soeben erschienen in meinem Verlage:

Fünf Motetten

(Offertorien und Gradualen)

zum Gebrauch in Concert und Kirche, mit lateinischem und deutschem Text

componirt von

Franz Wüllner.

Op. 25.

Partitur und Stimmen.

Nr. 1 und 2. à 17½ Ngr. Nr. 3. 7½ Ngr. Nr. 4. 15 Ngr. Nr. 5 (achtstimmig). 1 Thlr.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
R. Linnemann.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich $5\frac{1}{3}$ Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1\frac{1}{3}$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 15. October 1873. **Nr. 42.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Körner's Aufsatz »Ueber Charakterdarstellung in der Musik« und Schiller's Bemerkungen zu demselben. I. Charakterdarstellung in der Musik (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Musik für Orgel. III. [5. Fuga und Canzona von G. Frescobaldi. 6. Sonate von S. de Lange, Op. 8]). — Ein Engländer über deutsche Musikaufführungen und Werke deutscher Meister (Fortsetzung). — Friedr. von Raumer's musikalische Aufsätze. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. — Bibliographie). — Anzeiger.

Körner's Aufsatz „Ueber Charakterdarstellung in der Musik" und Schiller's Bemerkungen zu demselben.

I.

Ueber Charakterdarstellung in der Musik.

(Von Körner.)

(Horen Jhrg. 1795. 5. Stück. S. 97—121.)

(Fortsetzung und Schluss.)

Durch Selbstgefühl sind wir uns bewusst, dass die Bewegung des Klangs unsrer Stimme durch unsre eigne Thätigkeit bestimmt wird. Diese Bewegung gehört zu dem, was wir, 113] als unabhängig von der Aussenwelt, von dem Abhängigen in uns unterscheiden, zu den Aeusserungen unsrer Freyheit. Daher ahnen wir Freyheit und Persönlichkeit in jeder Bewegung eines bestimmten Klangs. Dieser Klang ist für unser Ohr die sinnliche Form eines freyen lebendigen Wesens, so wie es die bewegliche Gestalt für unser Auge ist.

Sind nun in der Bewegung der Gestalt die sinnlichen Zeichen eines bestimmten Zustands nicht zu verkennen, so fragt sichs, ob die Bewegung des Klangs weniger bedeutend sey. Die Gebehrdensprache wird allerdings von einer grössern Anzahl für verständlicher gehalten, als die Sprache der Töne, allein dieser Unterschied verdient noch eine genauere Untersuchung.

Was in der Gebehrdensprache ein bestimmtes Ziel der Bewegung bezeichnet, giebt ihrer Darstellung ohne Zweifel eine Deutlichkeit, die wir in einer Reihe von Tönen vermissen. Durch Wahrnehmung dieses Ziels entsteht eine bestimmte Vorstellung von dem Gegenstande der Begierde, des Abscheus, der Furcht, des Zorns und der Liebe. Auch in der Musik giebt es zwar ein Ziel der Bewegung, den Hauptton der Melodie. In dem Verhältnisse, wie sich die Fortschreitung des Klangs diesem Ziele nähert, oder sich von ihm entfernt, vermehrt oder vermindert sich die Befriedigung des Ohrs. Aber dieses Ziel der musikalischen Bewegung bezeichnet nichts in der sichtbaren Welt. Was es andeutet, ist ein unbekanntes Etwas, das von der Phantasie nach Willkühr als irgend ein einzelner Gegenstand, oder als eine Summe von Gegenständen, als die Aussenwelt überhaupt, gedacht werden kann.

114] Zugegeben aber, dass die musikalische Darstellung in dieser Rücksicht weniger vollständig ist, und der Einbildungskraft mehr zu ergänzen übrig lässt, als Tonkunst und Mimik, so haben wir im Vorhergehenden an dem Beyspiele der Bildhauerkunst gesehen, dass die Bestimmtheit der Darstellung nicht von ihrer Vollständigkeit abhängt. Selbst in der Gebehrdensprache bleibt auch alsdann noch, wenn das Ziel der Bewegung nicht angedeutet wird, in der Art der Bewegung Bestimmtheit genug übrig, und es entsteht die Frage, ob wir von dieser Bestimmtheit allein etwas dem ähnliches erwarten dürfen, was wir in den blossen Umrissen der Gestalt finden.

Der schwebende Gang der Freude und der schwere Tritt des Kummers sind in der Gebehrdensprache allgemein verständlich, auch wenn wir in beyden Fällen von der Richtung dieser Bewegungen keine deutliche Vorstellung haben. Was diese Zeichen bedeutend macht, ist ein gewisser Zusammenhang, den wir in uns selbst zwischen diesen Unterschieden der Bewegung und den Unterschieden unsers Zustandes wahrgenommen haben, und den wir von uns auf andre lebende Wesen übertragen. In den Bewegungen der fremden Gestalt erkennen wir uns selbst wieder.

Von ähnlicher Art ist der Unterschied zwischen dem Jauchzen der Fröhlichkeit und dem gepressten Tone des Schmerzens. Was für einen Zustand diese Verschiedenheit bezeichnet, wissen wir nicht bloss aus eigner Erfahrung von der Art, wie diese Gefühle an uns selbst sich ankündigten, sondern auch durch eine gewisse Sympathie, die schon bey der Gebehrdensprache, obwohl in einem unmerklichern Grade, sich äussert. 115] Vorausgesetzt nun dass es selbst für die stumpfesten und ungeübtesten Sinne deutliche Merkmale giebt, wodurch sich die Zeichen der Freude von den Zeichen des Schmerzens in Gebehrden und Tönen unterscheiden, so sind dadurch auch für eine unendliche Menge von Abstuffungen beyder entgegengesetzter Gefühle bestimmte Zeichen gegeben. Der feinere und geübtere Sinn vergleicht die weniger verständlichen Gebehrden und Töne mit den allgemein verständlichen, und entdeckt mehr oder weniger Aehnlichkeit mit den anerkannten Zeichen der Freude und des Schmerzens. So bereichert sich die Gebehrdensprache, und, wo es nicht an Gelegenheit fehlt, den Sinn des Gehörs eben sowohl, als den Sinn des Gefühls zu üben, auch die Sprache der Töne. Dass zur Wahrnehmung feiner Unterschiede das Ohr weniger tauglich sey, als das Auge, lässt sich im Allgemeinen nicht behaupten, aber der einzelne Mensch kann sich in Lagen befinden, wo er öfter veranlasst wird, das Sichtbare, als das Hörbare zu vergleichen. Alsdann werden ihm Tanz und Schauspielkunst verständlicher seyn, als Musik, so wie diese hingegen zu demjenigen deutlicher sprechen wird, dessen Aufmerksamkeit mehr auf Tönen, als auf Gestalten haftet.

Wenn es der Musik nicht an deutlichen Zeichen fehlt, um einen bestimmten Zustand zu versinnlichen, so ist ihr dadurch auch die Möglichkeit der Charakterdarstellung gegeben. Was wir Charakter nennen, können wir überhaupt weder in der wirklichen Welt noch in irgend einem Kunstwerke unmittelbar wahrnehmen, sondern nur aus demjenigen folgern, was in den Merkmalen einzelner Zustände enthalten ist. Es fragt sich also nur, ob auch in einer solchen Reihe von Zuständen, wie sie 116] durch Musik dargestellt wird, Stoff genug vorhanden sey, um daraus die bestimmte Vorstellung eines Charakters zu bilden.

Der Begriff des Charakters setzt ein *moralisches Leben* voraus, ein Mannichfaltiges im Gebrauche der Freyheit, und in diesem Mannichfaltigen eine Einheit, eine Regel in dieser Willkühr. Eine solche Regel wird entweder unmittelbar wahrgenommen, indem man aus der Reihe von Erscheinungen eines moralischen Lebens das Gemeinsame heraushebt, oder sie wird durch einen Schluss aus einzelnen Zügen gefolgert, wenn diese eine Ursache voraussetzen, deren Wirksamkeit sich nach dem Gesetze der Analogie nicht auf einen einzigen Fall einschränken kann. Zu diesen *charakteristischen Zügen* gehören besonders solche Handlungen, die mit den äussern Verhältnissen im Widerspruche stehen, und wozu wir also einen Grund innerhalb der Person zu suchen genöthigt werden. Durch dieses Mittel bewirkt der Dichter eine reiche und lebendige Charakterdarstellung auch in einem kleinen Umfange von Begebenheiten. So sehen wir Achill und Priamus einander gegenüber bey einem traulichen Mahle — jener vergisst den Vater Hektors, dieser den Mörder des Sohns — einer ist im Anschauen des andern verloren, und beyde ehren die höhere menschliche Natur.

Auf ähnliche Art verfahren auch andre Künstler, und je reichhaltiger ihre Produkte an solchen bedeutenden Zügen sind, desto vollkommner ist ihre Charakterdarstellung. Das Beyspiel des Tänzers und Schauspielers lehrt uns, wie viel besonders durch die Zeichen der Bewegung für diesen Zweck geleistet werden kann. Gilt nun eben diss auch von der Sprache der Töne, oder giebt es hierinn einen Unterschied zwischen 117] den Bewegungen der Gestalt und den Bewegungen des Klangs?

Auch hier äussern sich allerdings die Folgen des Umstandes, dass in einer Reihe von Tönen kein bestimmtes *Ziel*, sondern nur eine bestimmte *Art* der Bewegung wahrgenommen wird. Was der Tänzer und Schauspieler durch dieses Ziel andeutet, fehlt in der Charakterdarstellung des Tonkünstlers. Daher vermisst man alles dasjenige bey ihm, was irgend einen fortdauernden Trieb nach einem besondern Gegenstande betrifft. Aber es fragt sich, ob nicht auch alsdann noch bestimmte Merkmale in der Vorstellung eines Charakters übrig bleiben, wenn sie von irgend einer besondern Richtung der Triebe nichts bestimmtes enthält.

Ausser den Verschiedenheiten der besondern Gegenstände, auf welche unsre Triebe gerichtet sind, giebt es noch einen allgemeinen Unterschied, der die Triebe überhaupt in zwey Classen abtheilt. Ihr Zweck ist entweder unsre *Thätigkeit* oder unsre *Empfänglichkeit* zu äussern, zu bestimmen, oder bestimmt zu werden. Von diesen beyden entgegengesetzten Classen der Triebe verliert keine ihre Wirksamkeit gänzlich, so lange das Leben selbst währt, aber sie beschränken einander gegenseitig und in einzelnen Momenten hat bald der Trieb der Thätigkeit, bald der Trieb der Empfänglichkeit das Uebergewicht. Wird nun zwischen beyden ein bestimmtes fortdauerndes Verhältniss wahrgenommen, so gehört diess zu den Merkmalen des Charakters. Daher das *männliche* und *weibliche Ideal*, und die unendlich mannichfaltigen Abstufungen zwischen beyden.

118] Giebt es nun in der Musik deutliche Zeichen für ein bestimmtes Verhältniss der männlichen Kraft zur weiblichen Zartheit, so ist dadurch eine Charakterdarstellung möglich, welche in Ansehung *dieses Merkmals* völlig bestimmt ist, wenn sie gleich die Ergänzung der andern Merkmale dem freyen Spiele der Einbildungskraft überlässt. In den Umrissen und Bewegungen der Gestalt erkennt ein geübtes Auge die kleinsten Abstufungen der Männlichkeit und Weiblichkeit. Auch verliert das Bild der Phantasie dadurch nichts an Bestimmtheit, dass man es nicht durch *Worte* beschreiben kann. Denn welche Sprache wäre wohl reich genug, um die unendliche Mannichfaltigkeit der feinsten Unterschiede dieses Merkmals andeuten zu können? Ist aber die Frage, ob es für diese Unterschiede in dem *Klange* und *seiner Bewegung* deutliche Zeichen gebe, so dürfen wir nicht vergessen, was schon bey den hörbaren Zeichen des Zustands bemerkt worden ist, dass es nehmlich dem Sinn des Gehörs deswegen an sich selbst nicht an Feinheit fehlt, weil er in mehreren Fällen nicht eben so viel Gelegenheit zur Uebung und Ausbildung hatte, als der Sinn des Gesichts. Dass es für den *äussersten Grad* der Männlichkeit und Weiblichkeit in einer Reihe von Tönen einen eben so allgemein verständlichen Ausdruck giebt, als für Freude und Schmerz, bedarf wohl keines Beweises. Auch dem ungeübtesten Ohr, das den Klang der Posaune und der Flöte, den Marsch und die ländliche Tanzmusik, den Kirchenhymnus und das Adagio des einzelnen Sängers oder Instrumentisten gegeneinander hört, braucht man diese Unterschiede nicht zu erklären. Aus diesen Zeichen aber von anerkannter Bedeutung bildet sich nach und nach eine Sprache wie bey den Zeichen des Zustands, indem man die undeutlichern 119] Zeichen mit den deutlichern vergleicht, und mehr oder weniger Aehnlichkeit zwischen ihnen bemerkt.

Die unverkennbarsten Zeichen des Charakters finden sich in der Verschiedenheit des *Klangs*. Die mannichfaltigen Grade des *Rauhen* und *Sanften*, wodurch sich Menschenstimmen und Instrumente unterscheiden, sind daher eines von den brauchbarsten, aber nicht das einzige Mittel der Charakterdarstellung in der Musik.

In der *Bewegung* des Klanges bemerken wir theils die Unterschiede der *Dauer*, theils die Unterschiede der *Beschaffenheit*. Jene sind für die Charakterdarstellung die wichtigsten. Das Regelmässige in der Abwechselung von Tonlängen (Rhythmus) bezeichnet die Selbstständigkeit der Bewegung. Was wir in dieser Regel wahrnehmen ist das Beharrliche in dem lebenden Wesen, das bey allen äussern Veränderungen seine Unabhängigkeit behauptet. Daher der hohe Werth des Rhythmus in der griechischen Musik, Poesie und Tanzkunst. Das ruhige Fortschreiten der Würde, und das Schweben der Anmuth haben diese Künste mit einander gemein. »Das Wortlose« sagt Klopstock »wandelt in einem guten Gedicht umher, wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter.«

Ueber die Melodie der Griechen haben wir nur dunkle und unvollständige Nachrichten, aber was sie im Rhythmus leisteten, können wir schon an dem einzigen Beyspiele zweyer Versarten erkennen: den Alcäischen, und den Sapphischen. Jene 120] ist eine musterhafte Darstellung des *männlichen*, diese des *weiblichen* Ideals. Der Deutsche — der es aber bedarf von Zeit zu Zeit an seine Schätze erinnert zu werden — braucht solche Muster so weit nicht zu suchen. Nur zwey Beyspiele von eben dem Dichter, der den Werth des Rhythmus so gut erkannte:

> Komm! ich bebe vor Lust! Reich mir den Adler
> Und das triefende Schwerdt! komm, athme und ruhe
> Hier in meiner Umarmung
> Aus von der donnernden Schlacht. —

Und dieser Heldinn gegenüber das ängstliche Mädchen:

Aber in dunkler Nacht ersteigst du Felsen,
Schwebst in täuschender dunkler Nacht auf Wassern;
Theilt' ich nur mit dir die Gefahr zu sterben;
Würd' ich Glückliche weinen?

Was durch die Melodie unmittelbar dargestellt wird, ist der Zustand, das Vorübergehende im Gegensatz des Beharrlichen, der Grad des Lebens in dem einzelnen Momente. Die Bewegung innerhalb der Tonleiter besteht in einem unaufhörlichen Schwanken zwischen Realität und Beschränkung. Im Verhältnis der einzelnen Töne zum Haupttone, auf welchem die Einheit der Melodie beruht, erscheint das Streben nach einem Ziele, bald Annäherung bald Entfernung, und endlich Ruhe, wenn es erreicht ist. Neben diesen Veränderungen kann es aber auch in der Melodie etwas Beharrliches geben, gewisse Gränzen nehmlich in dem Umfange der melodischen Bewegung, ein gewisses Ebenmaas in der Art der Fort-
121] schreitung. Und in diesem Beharrlichen erkennen wir eine bestimmte Kraft oder Zartheit des Charakters. Daher vielleicht die scheinbare Aengstlichkeit der Kunst-Polizey bey den Griechen in Ansehung dieser Merkmale des Charakters. Daher der Censor-Eifer des Spartaners, der auf der Cither des Timotheus nicht mehr als sieben Saiten duldete.

Ob sich die Musik der Griechen bloss auf Rhythmus und Melodie einschränkte, oder ob sie auch das kannten, was wir Harmonie nennen, ist in der Geschichte der Tonkunst noch eine Streitfrage. Es hat neuere Theoretiker gegeben, die wegen dieses Umstandes an dem Werthe der Harmonie überhaupt noch gezweifelt haben. Diese zu widerlegen ist hier der Ort nicht; aber es bedarf nur eines flüchtigen Blicks, um sich von der Wichtigkeit der Harmonie wenigstens für die Charakterdarstellung zu überzeugen. Durch eine Verbindung zugleich tönender Stimmen wird es möglich die Melodie und den Rhythmus unter diese Stimmen zu vertheilen. Leidenschaft und Charakter können beydes abgesondert durch verschiedne Bewegungen lebendiger und bestimmter versinnlicht werden, ohne dass das Gleichgewicht zwischen beyden aufgehoben wird, was zur vollkommensten Wirkung des Ganzen erfoderlich ist. Jeder Gedanke, jede Empfindung, die durch den Zustand erweckt wird, und gleichsam als ein einzelnes lebendes Wesen sich durch die Töne einer Menschenstimme, oder eines nachahmenden Werkzeugs verkündigt, bereichert das Ideal der Phantasie, und erhöht die Vorstellung von der Kraft, die in einem solchen Kampfe nicht unterliegt. In diesem Umfange und Grade giebt es vielleicht keine andre Darstellung in der Musik für das Erhabene des Charakters.

(Schiller's Bemerkungen folgen.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Musik für Orgel.

III. *)

5. **Fuga** und **Canzona** für die Orgel componirt von **G. Frescobaldi.** Herausgegeben von S. de Lange. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1872. (692.) Folio. 17 S. Pr. 25 Ngr.
6. Herrn Gustav Merkel, Königl. Sächsischem Hoforganisten in aufrichtiger Hochschätzung gewidmet. **Sonate** über Luther's Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott, für die Orgel componirt von **S. de Lange.** Op. 8. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1872. (691.) Folio. 21 S. Pr. 1 Thlr.

Aus dem in vieler Hinsicht ausgezeichneten Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur liegen dem Referenten diesesmal zwei Werke vor, beide von dem fleissigen, in diesen Blättern schon oftmals besprochenen Rotterdamer Organisten Herrn S. de Lange herausgegeben. Das Streben des Herrn de Lange ist ein ernstes, seine Kenntnisse sind gediegene und sein Talent ist nicht unbedeutend. So erscheint denn die Veröffentlichung eines Werkes aus der Feder dieses Componisten an und für sich schon nicht ungerechtfertigt. Noch mehr aber freuen wir uns, dem Herrn de Lange jetzt auf einem Gebiete zu begegnen, welches seine (und nicht minder des Verlegers) Achtung vor der Kunst der Vorfahren der jetzigen Generation bezeugt: nämlich auf dem Gebiete der Neu-Edirung eines guten älteren Werkes. Es ist dies die Fuga und Canzona von Frescobaldi. Girolamo Frescobaldi, von Lorenzo Penna, wie Walther's Tonkünstler-Lexikon berichtet, »il maestro de' suoi tempi« genannt, geboren zu Ferrara 1587 oder 1588 *), war Organist zu St. Peter in Rom und einer der bedeutendsten Musiker seiner Zeit. So ist es denn höchlichst anzuerkennen, wenn die Werke dieses Mannes der Neuzeit wieder zugänglich gemacht werden, zumal sich, ausser in Anthologien wie der Commer's und Anderer **) meines Wissens von selbständigen grösseren Werken dieses Meisters in neuer Edition Nichts vorfindet. Für diese Gabe können wir daher ebensowohl Herrn Rieter-Biedermann, wie Herrn de Lange mit Fug und Recht dankbar sein. Zu wünschen wäre gewesen, Herr de Lange hätte über den Componisten des von ihm besorgten Werkes einige geschichtliche Notizen gegeben. Sehr vielen Leuten würden dieselben ohne Zweifel ausserordentlich willkommen sein. Diesen Notizen hätte dann leicht noch die Bemerkung beigefügt werden können, welche Handschrift oder welcher ältere Druck der Herausgabe bei Rieter-Biedermann als Unterlage gedient hat, ob dem Herausgeber am Ende gar der erste Druck der Canzonen zu Rom vorgelegen hat. Wir vermissen den Mangel jeglicher historischen Notiz einigermaassen, wollen deswegen aber nicht mit dem Herausgeber rechten. Vielleicht lassen sich noch jetzt einige Nachrichten über den in Rede stehenden Gegenstand, auf einem besonderen Blatte abgedruckt, dem Werke nachträglich beifügen. Der Rieter-Biedermann'sche Verlag zeichnet sich übrigens nicht blos durch eine ganz vorzügliche Ausstattung: starkes Papier, grosses Format und vortrefflichen, scharfen Stich aus, sondern die beiden aus diesem Verlage mir vorliegenden Werke zeigen auch die sehr vernünftige Einrichtung, dass die Jahreszahl des Erscheinens auf dem Titelblatte angegeben ist.

Da wir einmal bei der Betrachtung der Form der Herausgabe stehen, so wollen wir, ehe wir auf die Composition selbst eingehen, uns jene noch näher ansehen, wobei sich noch manches Lobenswerthe herausstellen wird, aber auch manches, was möglicherweise nicht ganz einwandsfrei sein möchte.

Im Allgemeinen ist nicht zu verkennen, dass eine geschickte und in Orgelsachen, insbesondere in der Orgeltechnik wohl erfahrene Hand die Herausgabe besorgt hat. Eigene Zuthaten sind bis auf einige dynamische Zeichen *f.*, *mf.*, *p.* etc. oder die

---

*) Siehe Nr. 29, 30, 31 und 37 d. Jhrg.

*) Siehe Fétis Biogr. univ. des musiciens. 2. éd. 1866. Tome III. pag. 331, wo manche Ungenauigkeiten früherer biographischer Lexika berichtigt werden. *D. Red.*

**) In folgenden Sammlungen sind Werke von Frescobaldi aufgenommen: *a*) In Franz Commer's Musica sacra. Sammlung der besten Meisterwerke des 16. und 17. Jahrh. Bd. I für die Orgel. Berlin, Bote & Bock. Folio (1839). S. 59 ff. 7 Praeambula, 1 Ricercata, 3 Toccaten. *b*) In Commer's Compositionen für die Orgel des 16., 17. und 18. Jahrh. Leipzig. Fol. Heft II. 13 Orgelsätze. *c*) In Fr. Riegel's Praxis Organoedi in Ecclesia. Brixen 1869. 1. Heft. 14 Orgelstücke; *d*) in Clementi's Collection de pièces pour le clavecin et l'orgue. Londres, 4 vol. Einzelne Stücke in den Sammlungen: Auswahl vorzüglicher Musikwerke. Berlin, Trautwein; L'arte antica e moderna. Milano, Ricordi Vol. I.; Antologia classica musicale. Milano, Ricordi; Körner's Orgel-Journal u. A. *D. Red.*

Tempobestimmungen *Andante*, *Lento*, *ritardando*, *più animato* etc. möglichst vermieden. Ausserdem sind dieselben als Zuthaten des Herausgebers auch dadurch kenntlich, dass sie in Klammern stehen. Dahin gehören auch die Conjecturen über Accidentien, ♯ und ♭, welche der Herausgeber, jedoch nur an drei Stellen in der Canzona, dadurch andeutet, dass er das betreffende Zeichen, noch dazu in Klammern und kleinerer Schrift, unter die Note setzt, welche er mit demselben versehen wissen will. Referent kann sich jedoch nur mit einem derselben einverstanden erklären; es ist dies das ♮ vor ♭ auf S. 15 letzte Zeile; die beiden andern hält er für überflüssig. An einigen wenigen Stellen hat sich der Herausgeber erlaubt ein paar Noten einzuschieben, die sich als solche Einschiebsel durch ihren kleineren Druck und durch die Klammern geltend machen. Ob sie immer gerade nothwendig waren, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Sie verderben aber Nichts und ausserdem sind ihrer so wenige, dass man sie sich sehr wohl gefallen lassen kann.

So macht denn die ganze Herausgabe den Eindruck der Correctheit. Da Alles, was Zuthat ist, sich durch die Klammern als solche geltend macht, so lässt sich vermuthen, dass Alles, was im Text steht, originalgetreu ist und dafür genommen werden darf.

Weniger sicher, was die Treue gegen das Original anbelangt, ist Referent in einer anderen Beziehung. Fuge und Canzone sind nämlich mit Ausnahme eines einzigen kleinen Abschnittes auf drei Liniensystemen gedruckt. Es ist diese die in neuerer Zeit allgemein übliche Form bei Orgelcompositionen. In älteren Drucken finden wir dagegen zumeist nur zwei Liniensysteme, welche bei neuen Ausgaben der Werke heutzutage gewöhnlich in drei Systeme verwandelt werden. Anscheinend hat nun eine solche Uebertragung von zwei auf drei Linien auch in dem vorliegenden Frescobaldi'schen Werke seitens des Herausgebers stattgefunden. Im Allgemeinen lässt sich gegen eine solche Uebertragung Nichts einwenden. Das Verfahren dabei ist einfach das, dass auf das dritte (unterste) Liniensystem die tiefste Stimme, der Bass zu stehen kommt, der also vom Pedal auszuführen ist. Das einzig Störende ist hierbei, dass häufig genug der Bass den gewöhnlichen Umfang der Pedal-Claviatur überschreitet. Die meisten Pedale gehen gewöhnlich blos zum $\bar{d}$, manchmal sogar blos bis zum $\bar{c}$. Nichtsdestoweniger finden wir bei älteren Orgelcompositionen, insbesondere bei dem grössten Meister der Orgel, bei S. Bach, den Bass bis $\bar{f}$ hinaufgeführt, und zwar in Figuren, die so entschieden Pedalfiguren sind, dass man zu glauben versucht wird, die den Verfassern jener Werke zur Disposition gestandenen Orgeln haben den entsprechenden Pedal-Umfang gehabt. Ob das nun in der That der Fall gewesen oder ob die Componisten es dem Spieler überlassen hätten, sich in dieser Beziehung mit der Composition und seiner Orgel nach bestem Ermessen abzufinden, das wollen wir unerörtert lassen. Wahrscheinlicher ist das Letztere der Fall und somit liesse sich auch von diesem Gesichtspunkte Nichts dagegen einwenden, wenn, zur Bequemlichkeit des Spielers, der Herausgeber der vorliegenden Fuge und Canzone, jene Abfindung gleich bei der Herausgabe vorgenommen hat; denn in diesem Werke schreitet der Bass nicht selten bis $\bar{g}$ hinauf — ein Umfang, welcher, so viel mir bekannt, in keiner einzigen neueren Orgel vom Pedal erreicht wird, wiewohl man neuerdings aus jenem Grunde, insbesondere bei grossen Orgeln, oft genug wenigstens bis $\bar{f}$ das Pedal gehen lässt. Nur ist der Herausgeber, nach der Ansicht des Referenten, nicht überall glücklich mit jener Abfindung gewesen. So lässt er z. B. auf S. 12, letzter Takt, die Auflösung der Dissonanz *g* im Tenore von dem Basse (Pedal) übernehmen. Auf S. 11, zweite und dritte Zeile, geht in einem fast durchweg dreistimmig gehaltenen Stücke mehrere Takte lang das Pedal mit dem Bass in Octaven einher, und so noch mehrere weniger bedeutsame Fälle, z. B. im vorletzten Takte der letzten Seite, wo die vorher von der linken Hand ausgeführte Figur plötzlich vom Pedal übernommen wird. Nun ist es zwar nicht unmöglich, dass sich alle diese Stellen im Original, oder doch mindestens in dem dem Herausgeber etwa vorgelegenen Drucke genau ebenso wiederfinden; aber gerade die oben angeführten ersten beiden Stellen streiten so sehr gegen die Compositionsweise jener Zeit, dass die Annahme, auch im Original habe sich eine auf einem besondern Liniensysteme stehende genau gleiche Pedalstimme befunden, doch sehr unwahrscheinlich wird. Wenn aber der Referent mit seiner Annahme, dass das der Herausgabe zu Grunde gelegene Original zweizeilig und nicht dreizeilig gewesen sei, Recht hat, so kann er nur sagen, dass es wünschenswerth gewesen wäre, Herr de Lange hätte es in der neuen Edition nicht anders gemacht. Er würde dann wenigstens jene auffallenden Stellen vermieden haben, die zu Zweifeln an der vollkommenen Treue gegen das Original Anlass zu geben geeignet sind. Glücklicherweise ist der Werth jener Zweifel im Vergleich zu der Werthschätzung, welche das Unternehmen der Herausgabe eines Werkes unseres alten Meisters selbst verdient, ein zu geringfügiger, als dass er letztere in irgend wie bedenklicher Weise zu mindern im Stande wäre. Vielmehr kommt dem Veranstalter der neuen Ausgabe noch ein lobenswerthes Motiv für die von ihm gewählte Form zu Gute: Er hat nämlich das von ihm herausgegebene Werk offenbar zum Studium bestimmt. Dass es sich dazu ganz besonders eignet, bedarf keines Beweises. Diese Absicht des Herausgebers geht aus den praktisch gewählten Bezeichnungen für die Fussapplicatur hervor, welche er theils über, theils unter die Pedalstimme gesetzt hat. Aus diesem Grunde lässt es sich auch begreifen, weswegen er es vorgezogen hat, die Bezeichnung dessen, was vom Pedal vorgetragen werden soll, durch Niederschreiben einer eigenen Pedalstimme lieber selbst anzugeben, als dem Schüler zu überlassen, von welchem anzunehmen ist, dass er wahrscheinlich noch viel weniger das Richtige treffen würde, als jener. Nichtsdestoweniger glaube ich, dass sich dennoch ein Modus hätte ausfindig machen lassen, bei welchem ebensowohl der Absicht des Herausgebers, wie auch der vollkommenen Treue gegen das Original ihr Recht widerfahren wäre. Hoffen wir, dass Herr de Lange bei späteren anderweitigen Ausgaben älterer Werke für Orgel sich veranlasst sehen möchte, den Wünschen des Referenten nach der angedeuteten Seite hin Rechnung zu tragen.

(Schluss folgt.)

Ein Engländer über deutsche Musikaufführungen und Werke deutscher Meister.

(Fortsetzung.)

Der zweite Tag des 50. niederrheinischen Musikfestes brachte zuerst das Credo aus *Bach's* Messe in H-moll. In Bezug darauf erklärt der Professor Oakeley, dass seiner Meinung nach dieses Werk das Meisterstück unter den Bach'schen Meisterwerken sei und mindestens eben so hoch in seiner Vollendung im 18. Jahrhundert dastehe, als die Beethoven'sche Messe in D im 19. Beide sind ihrer Zeit in staunenswerther Weise vorangeeilt, jedes an und für sich würde den Componisten unsterblich machen. Prof. Oakeley analysirt nun die ganze Messe und schildert die Ausführung dieser Nummer in glühenden Ausdrücken des Entzückens, er schliesst mit der Betrachtung, dass Bach nicht weniger als Beethoven ein Denkmal in seinem Vaterlande verdient habe. Ferner wurde an diesem Tage *Mozart's* »Davidde penitente« zur Aufführung gebracht, eine Cantate, die man in Aachen schon oft gehört hat und deren schöne Chöre hier sehr beliebt sind. Die Bravourarien, obgleich Frau Wilt sie leicht und glänzend ausführte, sind weniger interessant. Den Schluss der Genüsse des Tages bildete die wahrhaft vollendete Aufführung der grossartigen »Neunten Symphonie«, über deren Ein-

druck sich Dr. Oakeley's Feder folgendermaassen aussert: „Man hätte keine passendere Wahl treffen können, als nach Bach und Mozart Beethoven's grösste Symphonie. Die unvergleichlichen rheinischen Choristen hatten sich nun schon im Oratorium, in der Kirchenmusik und den Cantaten bewährt und sollten nun den vierten Triumph in der Ausführung der schwierigsten Chöre des gegenwärtigen Jahrhunderts feiern; und auch das Orchester sollte sich in dieser edelsten Composition im glänzendsten Lichte zeigen. Die Aufführung war im Wesentlichen kaum von der zur Beethovenfeier verschieden, Orchester wie Chöre enthielten viele derselben Kräfte, obgleich sie noch bedeutend stärker erschienen, wie vor zwei Jahren in Bonn. Die beiden ersten Sätze gingen entschieden besser unter Rietz wie unter Hiller, das unvergleichlich schöne Scherzo in raschem Tempo und besser als je. Die Ausführung des himmlischen Andante aber, welches das tiefste Leid, erhabene Resignation und fromme Ergebung athmet, war wohl ergreifend und rührend in seiner Art, doch hier wurde Hiller's *piano*, überhaupt die wunderbare Zartheit seines Orchesters nicht erreicht. Die Solisten wie der Chor lösten die Schlussaufgabe bewunderungswürdig, die ersteren bewältigten Schwierigkeiten, vor denen eine Sonntag zurückbebte, ohne merkliche Spuren der Ermüdung; der vortreffliche Chor sang jede Note seiner herkulischen Aufgabe vollkommen rein und mit einer Begeisterung und einem Eifer, wie er wohl selten schon dagewesen, und bewies durch diese Leistung, dass dieser ungewöhnliche Theil der neunten Symphonie durchaus nicht so unsangbar ist, als man bisweilen sagt. (?) Karl Hill, der die Basspartie sang, bewältigte sie besser als sein Vorgänger, Hr. Schulze aus Hamburg, bei dem Feste in Bonn. Es kann wohl kaum einen grösseren Genuss für einen Musiker geben als diesen grossartigsten Ausdruck des Beethoven'schen Genius so zu hören wie in diesen Tagen in seinem Vaterlande. Das Werk wird jetzt in Deutschland hoch geschätzt und bewundert und wird öfter als eine der anderen Symphonien aufgeführt. Die Vorliebe der Nation für diese Schöpfung scheint jener der Engländer für den »Messias« gleichzukommen. »Wenn Beethoven«, sagt Hector Berlioz, »als dies Werk vollendet war, die Grösse dieses majestätischen Monumentes, welches er da errichtet, hätte ermessen können, er würde gesagt haben: — »Nun mag der Tod kommen, mein Werk ist gethan!«"

Ueber die Aufführungen am dritten Tage sagt der Bericht: »Die Ouvertüre von *Rietz* in E-dur, die zur Feier der goldenen Hochzeit des sächsischen Königspaares componirt worden, war eine passende Wahl, sie ist vorzüglich instrumentirt, sehr effectvoll und brillant: aber es mangelt ihr Originalität und Durchführung der verschiedenen Themen, und was mehr ist, sie hat einen starken Beigeschmack nach der Oper, was uns jedoch wenig verwundern darf, da der Componist neben seinen anderen musikalischen Pflichten in Dresden, auch die Stelle des Kapellmeisters an der Oper inne hat. *Mendelssohn's* reizende Ouvertüre ging vortrefflich unter Breunung's Leitung, der darauf noch Schumann's Concert und den Hallelujah-Chor leitete, nach dessen Schluss ihm lebhafte Anerkennung gezollt wurde. Er begleitete auch die Schubert'schen und Schumann'schen Lieder am Pianoforte und zeigte sich auch nach dieser Richtung hin als vollendeter Musiker. Der Chor sang, ohne jede Spur von Ermüdung, Händel's und Haydn's grösste Chöre à merveille, der letztere wurde von Rietz in sehr schnellem Tempo genommen. Frau Dr. Schumann spielte auf einem vorzüglichen Flügel von Steinweg in Braunschweig mit gewohnter Meisterschaft, und es ist unnöthig hinzuzufügen, dass wohl Niemand so wie sie allein jenes schöne Concert ihres berühmten Gatten wiederzugeben versteht, ein Concert, welches an Originalität und Tiefe der Empfindung, Schönheit der Effecte für das Soloinstrument wie für das Orchester, mit den beiden Mendelssohn'schen, gleich nach den Beethoven'schen Concerten seinen Platz einnimmt. Man muss nur beklagen, dass Frau Schumann sich nicht auch in einigen Soli bei dem Feste hören liess. Der Enthusiasmus, mit welchem ihre Landsleute ihr als der ersten jetzt lebenden Künstlerin bei dieser Gelegenheit huldigten, lässt sich denken. Herr Lauterbach spielte *Spohr's* neuntes Violinconcert, welches sich seinem achten ebenbürtig an die Seite stellt, mit vollendeter Technik und erhielt viel Beifall. Dies schien überhaupt die Losung des Tages zu sein, wie gewöhnlich bei den »Künstler-Concerten« am dritten Tage, wo die Solisten sich mehr geltend machen und durch alle nur denkbaren Aeusserungen des Dankes und der Bewunderung begrüsst und gefeiert werden. Frau Wilt, Frau Bettelheim-Gomperz, welche dieselbe *Gluck*'sche Musik sang wie 1867, und Herr Hill, alle erhielten stürmischen Applaus und einen Blumenregen von den Chören nach ihren Solopartien. Frau Wilt's Gesang scheint besonders zu gefallen, und sie hat auch, seit sie unter anderem Namen in England sang, bedeutende Fortschritte gemacht. Da sie von Herrn Gye für unsere nächste Opernsaison engagirt ist, werden wir Gelegenheit bekommen, sie in London zu hören."

Im Ganzen bezeichnet Herr Prof. Oakeley das Musikfest als ein durchaus gelungenes, während er seine eigenen Eindrücke von diesen Festen im Allgemeinen zusammenfasst, indem er sagt: „Kein vorurtheilsfreier Musiker kann einem dieser Feste beiwohnen, der interessantesten ihrer Art in Europa, ohne das Bewusstsein mit hinweg zu nehmen, dass er irgend ein Meisterwerk in vollendeter Weise ausgeführt gehört hat, oder dass ihm Gelegenheit geworden, ein seltenes Werk, vorzüglich vorgeführt, kennen zu lernen." (Der Bericht über die Schumannfeier folgt.

Friedr. von Raumer's musikalische Aufsätze.

In Nr. 40 d. Ztg. Sp. 635 wurde von der Gedächtnissfeier berichtet, welche die Singakademie zu Berlin am 16. Sept. ihrem verstorbenen Mitgliede Friedr. von Raumer veranstaltete, und der regen Bethätigung Raumer's an den musikalischen Aufführungen genannten Institutes gedacht. Friedr. von Raumer war auf musikalischem Gebiete wie auf so vielen anderen auch literarisch thätig. Im 3. Bande seiner »Vermischten Schriften« (Leipzig, F. A. Brockhaus 1854. gr. 8º. S. 269—390) sind die musikalischen Aufsätze unter »VII. Theater und Musik. Briefe, Berichte, Beurtheilungen« vereinigt und zwar 1. Drei Briefe über Theater und Musik an Ludwig Tieck (1825). 2. Briefe aus Wien an Frau von L—u. (1833). 3. J. S. Bach's *H moll*-Messe (Berliner Berichte 1834 und 1835). 4. Die Vestalin (1834). 5. Fidelio. 6. Geschichte der Oper. 7. Lob und Tadel der Sänger und Sängerinnen. 8. Beethoven und Haydn. 9. Der Freischütz. 10. Ueber Gastspiele. 11. Gluck und Spontini (»Olympia«). 12. Bellini's »Montecchi und Capuletti«. 13. Marschner's »Jüdin«. 14. Weber's »Euryanthe«. 15. Die Schweizerfamilie von Weigl. 16. Sänger und Sängerinnen. 17. Die Felsenmühle von Estalieres von Reisiger. 18. Winter's Unterbrochenes Opferfest. 19. Gluck's Iphigenia in Tauris. 20. Geistliche Musik. 21. Spontini's Nurmahal. (Tanzkunst.) 22. Mozart's Don Juan. 23. Musikfeste. 24. Händel. (Belsazar.) 25. Händel's Messias. 26. Mozart's Figaro. 27. Instrumentalmusik. (1835.) 28. Gluck und Piccini. 29. J. S. Bach. 30. Cherubini's Ali Baba. 31. Pölchau's Sammlung. 32. Meyerbeer und seine Hugenotten.

In demselben Bande der Vermischten Schriften sind unter dem Titel »Spreu« 814 Sentenzen von Raumer gesammelt, aus denen wir die hierher bezüglichen zusammenstellen:

44. Das Unschöne (wie wichtig und bedeutend es sich auch anstelle) ist der Todfeind aller Kunst.

124. Wo Virtuosität überschätzt wird (z. B. der Maler, der Sänger), geht es mit der Kunst rückwärts. Sängerinnen, welche nur in elenden Opern auftreten, verführen zum künstlerisch Bösen und verderben die mit dem äusserlichen Ohrenkitzel nur zu leicht begnügte Menge.

400. Fast alle neueren Virtuosen begehen, mit frechem Uebermuthe, die unverzeihliche Sünde gegen den heiligen Geist der Kunst.

546. Es war ein Fortschritt, dass sich die Instrumentalmusik ein unabhängiges Dasein erwarb; es ist ein Rückschritt, dass sich die dramatische Musik in blosse Instrumentalmusik verwandelt. Seitdem man die, nicht blos ordnenden, sondern die wahrhaft erzeugenden, den Inhalt vermehrenden Kunstmittel verwirft, oder doch ganz zur Seite stellt (also die Lehren von Behandlung und Ausführung eines Themas, von Nachahmungen, Umkehrungen, Fugen, Canons u. s. w.), bewegt sich die Instrumentalmusik in der zügellosesten Weise, kommt vom Hundertsten ins Tausendste, hält Willkür für Freiheit, Verwirrung für Mannigfaltigkeit und Aberwitz für geniale Begeisterung.

547. Wer sich in der Jugend dem Geschäfte des Kritisirens hingiebt, verliert die Kraft selbst zu erzeugen und wird zum jungen, verdriesslichen Greise.

568. Die Lehre von der Schönheit wird fast ausschliesslich von den bildenden, sichtbaren Künsten abgeleitet und darauf angewandt, aber fast nirgends erörtert, wie sie sich zur hörbaren Kunst, zur Musik verhalte. Und doch sollte man ebenso gut zeigen können, was eine schöne Musik, als was eine schöne Bildsäule sei.

569. Die Musik erweckt unmittelbar weniger Gedanken, als irgend eine andere Kunst, und Personen, welche immerdar musiciren, verlernen das Denken fast ganz. Dies sollte man bei der musikalischen Treibhauserziehung der Knaben und Mädchen nicht vergessen.

570. Es giebt ebenso verdammliche, entsittlichende Musik, wie verdammliche, sittenlose Gemälde. Die meisten Sonaten, Etuden u. s. w., womit man die Zöglinge abquält, sind gedanken-, gefühl- und sittenloses Gewäsch. Je schneller die Finger laufen, desto langsamer bewegen sich alle übrigen Kräfte des Geistes.

744. Wo Schönheit nichts gilt, hat entweder der Geist einen einseitigen, oder das Thierische einen vollständigen Sieg davongetragen. [Letzteres ist bei der Zukunftsmusik der Fall.]

745. Welch ein Irrthum, dass die Menschen von einer wohlerkannten, erreichten höheren Stufe nicht wieder in alte Irrthümer und mangelhafte Zustände zurücksinken könnten! Gluck z. B. wandte sich mit grosser Selbstverleugnung und grosser Selbsterkenntniss von einer falschen Bahn muthig hinweg, ward Schöpfer der echt dramatischen Oper, und die wahrhaft grossen Meister hielten (unbeschadet ihrer Eigenthümlichkeit) an seinen Grundsätzen fest. Dennoch (und ungeachtet des besseren Wissens und tagtäglichen Kritisirens) sind wir dahin gekommen, dass kaum Einer nach dem Werthe eines Operntextes fragt, dramatische Behandlung und Festhaltung der Charaktere für unnütze Pedanterie gilt, Virtuosen auf musikalisches Gewäsch umherreisen und das Publikum auf abgeschmackte Begeisterung etwas zu gute thut.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ Münster. [Aufführungen alter Singspiele.] Im Theater zu Münster (in Westfalen) kam jüngst unter Direction des Herrn Carl Thalheim das fast 120 Jahre alte Singspiel von Vater *Hiller:* »Der lustige Schuster« zur Aufführung und fand enthusiastischen Beifall. Die Opern von *Dittersdorf:* »Doctor und Apotheker« und »Rothkäppchen«, sowie *Schenk's* »Dorfbabier«, die fast eben so alt, gehören zu dem stehenden Repertoire genannter Direction.

✱ Strassburg i. E., 29. Sept. Das neu eröffnete Theater hat in der kurzen Zeit seines Bestehens quantitativ bereits das Möglichste geleistet; innerhalb 24 Tagen kamen 11 Opern zur Aufführung und zwar: Figaro's Hochzeit, Troubadour, Jüdin, Hugenotten, Waffenschmied, Czaar und Zimmermann, Faust (Gounod), ferner Tannhäuser und Martha je 2mal, ausserdem die Schauspiele Egmont mit der *Beethoven*'schen und Sommernachtstraum mit der *Mendelssohn*'schen Musik. Es ist erklärlich, dass ein Kunstinstitut, welches nur mit neuen, sich gegenseitig fremden Elementen wirkt, höchsten Anforderungen vorerst nicht zu genügen vermag. So wird auch die hiesige Oper, im Speciellen das Ensemble und die Leistungen des Chores längere Zeit noch einer nachsichtigen Beurtheilung bedürfen. Für die ersten Partien sind indessen tüchtige Kräfte gewonnen worden. Die Prima-Donna Frau Stieber-Barn besitzt eine ausgiebige und recht gleichmässige Stimme, welche sie als Gräfin (Figaro), Elisabeth (Tannhäuser), Gretchen (Faust) sehr wohl zur Geltung zu bringen wusste. Ihre Azucena (Troubadour), Recha (Jüdin) und Valentine (Hugenotten) interessirten namentlich noch durch die edle Plastik und charaktervolle Mimik in der äusseren Darstellung. Frau Kempter-Leonoff zeigte sich in den Partien der Leonore (Troubadour), Eudoxia (Jüdin), Königin von Navarra (Hugenotten), Venus (Tannhäuser), Susanne (Figaro) und Martha als eine befähigte Coloratur-Sängerin. Klare Tonbildung, gute Phrasirung kennzeichnen den dramatisch belebten Vortrag; ihre Coloratur, von höchster Correctheit und Eleganz, tritt niemals herausfordernd hervor, sondern weiss sich stets dem musikalischen Gesammtausdrucke unterzuordnen. Nicht minder beachtenswerth erwies sich Frl. v. Hasselt-Barth, welche als Marie (in Waffenschmied und Czaar), Cherubin (Figaro), Urban (Hugenotten), Siebel (Faust) nächst ihrem frischen, natürlichen Gesange eine Fülle von Anmuth, Grazie und Virtuosität entfaltete. Der erste Heldentenor Herr Hesselbach, ausgestattet mit einem in der Mittellage recht markigen Organ, welches nur noch etwas der Klärung bedarf, sang Tannhäuser, Manrico (Troubadour), Eleazar (Jüdin) ganz wacker. Herr Stieber, zweiter Heldentenor, trat bisher nur als Raoul (Hugenotten) auf, konnte jedoch den Anforderungen dieser Rolle nicht entsprechen. Herr Schüller, erster lyrischer Tenor, ist eine gediegene Kraft; seine nicht grosse, doch sympathische Stimme voller Wohllaut und Schmelz, gelangte in der Wiedergabe des Lyonel (Martha), Walter (Tannhäuser) und Faust zur schönen Wirkung. Eine hervorragende Künstlernatur besitzt unsere Bühne in dem ersten Baryton Herrn Reichmann, welcher von seinem schönen, voll austönenden Organ als Graf (Figaro), Wolfram (Tannhäuser), Graf Luna (Troubadour), Valentin (Faust), St. Brès (Hugenotten) und Czaar mit künstlerischem Verständniss Gebrauch zu machen wusste. Der Tenorbuffo Herr Zimmermann und der Bassbuffo Herr Hiller sind an den Abenden ihres bisherigen Auftretens niemals bei Stimme gewesen, so dass wir das Vorhandensein einer solchen nicht verrathen können. Herr Hienl (Bass) machte sich um würdige Darstellung des Marcel (Hugenotten), Mephisto (Faust), Figaro und Waffenschmied verdient, während sein Cardinal (Jüdin) und Landgraf (Tannhäuser) nicht ansprechen wollte. Ausreichend erwies sich der Spielbaryton Herr Goldberg als Graf Liebenau (Waffenschmied). Viele Mühe bei der guten Ausführung kleiner Partien gaben sich noch die Damen Frl. Brückner (Sopran) und Frl. Bartholdy (Alt). — In die Direction des durchaus auf der Höhe seiner Aufgabe stehenden Orchesters theilen sich die Kapellmeister Herr Weissheimer für die grosse Oper und Herr Herfurth für die Spieloper; als Chordirigent fungirt Herr Musikdirector Kempter. Erwähnen wir noch, dass die schwerfällige Construction der sonst prächtigen Decorationen eine Verwandlung bei offener Scene nicht möglich macht; ebenso scheint zur zweckentsprechenden Verwendung des Maschinenraumes es an einer kundigen Hand zu fehlen.

✱ Triest, 5. Oct. *E. B.* Die Triester haben gestern einen grossen Tag erlebt: *Verdi's* »Aida«, die längst ersehnte, vielbesprochene, ist nach mancherlei Kämpfen gestern Abend glücklich in Scene gegangen. Die Direction kann mit dem Erfolge zufrieden sein und das Publikum mit der Direction; denn diese hat sich mit der Zusammenstellung einer Gruppe von tüchtigen Künstlern und einer geradezu prachtvollen Ausstattung der Oper ein bleibendes Denkmal gesetzt. Ein besonders glücklicher Gedanke war es, den Kapellmeister Faccio aus Mailand zur Aufführung der Aida zu engagiren. Der Kurzsichtigste konnte da bemerken, was energische, umsichtige Leitung vermag. Unser Orchester — es war für die »Aida« verstärkt worden — welches von Nüancen bisher nur *mf* und *ff* zu kennen schien, brachte plötzlich die schönsten *pp* hervor, *crescendi* und *decrescendi* kamen zum Vorschein, und die armen Sänger waren nicht mehr in Gefahr zu Tode accompagnirt zu werden, auch fielen die Herren stets zusammen ein und hörten auch desgleichen auf, lauter neue Acquisitionen, und allgemein ward der Wunsch ausgesprochen, einen Dirigenten wie Faccio bleibend hierher verpflanzen zu können. — In der Composition der »Aida« begegnen wir dem Streben nach einem entschiedenen Fortschritte, der orchestrale Theil ist mit grösserer Sorgfalt als in den anderen Opern Verdi's behandelt, an vielen Orten der Drang zu polyphonen Gebilden bemerkbar. Unter diesem Vorgehen hat jedoch das melodische Element bedeutend gelitten; es ist keine Spur von dem leichten melodischen Fluss — ein Verdienst, das gewiss Niemand Verdi absprechen wird — der älteren Opern Verdi's wieder zu erkennen, und somit das einzige Mittel, womit Verdi zu wirken verstand, vernichtet. Bemerkenswerth scheint uns in der ganzen Oper ausser der Balletmusik, die durchweg hübsch ist, nur ein kleines Altsolo im zweiten Acte inmitten eines schauderhaft gemeinplätzlichen Chores, der Anfang eines Duettes zwischen Sopran und Alt ebendaselbst, ferner ein kleines Vorspiel zum dritten Acte und Einiges im vierten Acte, in welchem jedoch ein höchst trivialer Schluss den kaum erreichten Aufschwung wieder niederdrückt. Ein Terzett im zweiten Acte und zwei Duette — Sopran und Bass, Sopran und Tenor — im dritten gehören zu dem Schrecklichsten, was uns die Musik in den letzten Jahren geboten hat. — Das Libretto ist gegen die Gewohnheit recht hübsch und reich an dramatischen Momenten. Amneris (Alt) die Königstochter und Aida (Sopran), die Sclavin derselben, lieben den Heerführer Rhadames (Tenor). Ein feindlicher Einfall zwingt Rhadames in den Kampf zu ziehen, während er fort ist, sucht Amneris die Sclavin, die längst ihren Verdacht erregt hatte, zu erforschen, sie theilt ihr mit, dass Rhadames gefallen und gleich darauf, dass er Sieger und auf der Rückkehr begriffen sei. Der Wechsel der Empfindungen verräth Aida, die der Gebieterin endlich ihre Liebe zu Rhadames eingesteht. Der Sieger zieht ein und erbittet sich als Belohnung die Freilassung der Gefangenen, diese wird vom Könige trotz Einsprache des Hohenpriesters (Bass) gewährt, und Rhadames für seine tapferen Dienste mit der Hand der Prinzessin und der Aussicht auf den Thron belohnt. Aber ach! Rhadames liebt Aida und ist mit der beabsichtigten Gunst gar nicht einverstanden. Unter den Gefangenen befindet sich König Amonasra (Bariton) — der Vater Aida's, ungekannt von den Besiegern. Im dritten Acte zieht Amneris mit den Priestern in den heiligen Hain, um die Nacht vor der Hochzeit unter Gebeten zu verbringen, Aida hat mit Rhadames eine Zusammenkunft verabredet, um gemeinsam zu fliehen. Aida's Vater aber hat längst das Herzensgeheimniss der Tochter entdeckt, und da inzwischen der Krieg wieder entbrannt ist, fordert er von ihr, sie solle Rhadames bewegen, den Feldzugsplan der Egypter zu verrathen. Nach langem Kampfe giebt sie nach und frägt, während Amonasra lauscht, den Geliebten nach dem Fluchtplan. Unbefangen sagt Rhadames: Morgen wird der Pfad frei, den die Unserigen gewählt, um auf den Feind zu stürzen — die Schlucht von Napata. Nun eilt Amonasra hervor und Rhadames sieht, dass er ohne zu wollen, Verräther geworden ist. Auch die Prinzessin und der Hohepriester treten herzu, Amonasra flieht mit Aida und Rhadames stellt sich selbst dem Hohenpriester als Verräther. Amneris fühlt sich mehr als je von Liebe zu Rhadames befangen, sie lässt ihn vor sich führen, beschwört ihn sich zu rechtfertigen und in ihre Arme zu eilen. Rhadames jedoch bleibt standhaft und seiner Aida treu. Er wird abgeführt und Amneris hört seine Verurtheilung zum Hungertode. Diese Scene ist schön componirt, ebenso der Fluch, den sie den unbarmherzigen Hohenpriestern nachsendet. Nun verändert sich die Scene, man sieht den Tempel des

Phtah wie im zweiten Acte, und unter ihm das Gefängniss, wo Rhadames eben hinein versenkt wurde und wozu der Zugang von Priestern vermauert wird. Es ist nun für den Componisten Gelegenheit zu ergreifenden Momenten gegeben: eben die Priester im Gebete, die verzweifelnde Prinzessin, unten Rhadames — zu dem sich Aida gesellt hat, die in das Grab geschlichen ist, um mit dem Geliebten zu sterben. Verdi hat diese Situation schlecht ausgenutzt, Tenor und Sopran singen ein ländlerartiges Duett, der Chor bringt es nur zu Reminiscenzen von einigen Takten aus dem zweiten Acte. So schliesst die Oper ziemlich wirkungslos. — In Italien hat »Aida« allenthalben, wo sie aufgeführt wurde, sehr gefallen, einige forcirte harmonische Wendungen, mehrere Ansätze zu fugirter Behandlung haben sie als Zukunfts-Oper von reinstem Wasser erscheinen lassen, und die Italiener sind sehr vergnügt, nun auch ihren Wagner zu haben.

✱ **Wien.** Die Direction der Komischen Oper hat noch folgende Novitäten ausser den bereits angegebenen erworben: »Der erste Glückstag« von *Auber*, »Fanchonnette« von St. Georges und de Leuven, Musik von *Clarisson*, und »Faublas« von *Richard Wüerst*. — Henri Litolff's Operette »Abälard und Heloise« ist am 27. Sept. im Theater an der Wien mit zweifelhaftem Erfolge in Scene gegangen. Frl. Lina Mayr debütirte in derselben.

✱ Auszeichnungen und Ernennungen.

Dem kgl. Kammer-Musiker Karl Sehunke I. in Berlin ist bei Gelegenheit seines Jubiläums der Rothe Adler-Orden vierter Classe verliehen worden.

Dem Musikdirector Professor Schneider zu Berlin wurde der Rothe Adler-Orden dritter Classe verliehen.

Den bei der Abtheilung für ausübende Tonkunst in der Königlichen akademischen Hochschule für Musik zu Berlin bisher provisorisch angestellten Lehrern, den Herren Professor Ernst Rudorff, H. Barth und Friedrich Grabau, wurden nunmehr die durch den Staatshaushalts-Etat errichteten drei ordentlichen Lehrerstellen für das Pianofortespiel definitiv verliehen. Als Hülfslehrer des Pianofortespiels wurde Herr Johannes Schulze aus Celle, ein Schüler des Professor Rudorff, commissarisch beschäftigt.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 38. *L. Escudier:* Le théâtre-Italien. — *M. de Thémines:* L'Embarras du choix. Le Roi Midas, Opérette en trois actes et cinq tableaux, representée à Corbie. (Journal d'Amiens.) — *Maurice de Garville:* La semaine dramatique. — *G. Escudier:* Les fêtes populaires, types et physionomies des saltimbanques. Ch. XI. Les excentricités musicales. — Nouvelles. — Nr. 39. *M. de Thémines:* Le théâtre-Italien. — *Gaston de Nellé:* Chronique musicale. (Opéra. — La Coupe du roi de Thulé. — Athénée. — Reprise du *Barbier* et du *Déserteur*. — Obsèques de madame Ponchard.) — *G. Escudier:* Les fêtes populaires, types et physionomies des saltimbanques. Ch. XII. — Nouvelles.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 39. *A. Quantz:* Von hannoverschen Tonkünstlern alter und neuer Zeit. (Nachtrag.) — Kunstnachr.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 39. Saverio Mercadante. Cont. VIII. — *G. Ricordi:* Brutto e bel tempo. — Il pirofono di Federico Kastner. — Varietà etc.

Le Guide musical. Nr. 40. Beethoven, son enfance et sa jeunesse. (Suite.) — Nouvelles.

Le Ménestrel. Nr. 45. *Victor Wilder:* Wolfgang-Amédée Mozart, l'homme et l'artiste. Histoire de sa vie, d'après les documents authentiques et les travaux les plus récents. — *A. Pougin:* Semaine théâtrale. (Légende de Mlle. De Belocca.) — *Ch. Vogt:* Ch. B. Lysberg, éloge académique. — *Jules Sanlach:* La musique à Marseille. — Nouvelles.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 40. *F. A. Gevaert:* Die Musik im XI., XII. und XIII. Jahrh. (Schluss.) — Recensionen. — Correspondenz aus Dresden von *Emil Naumann*. — Feuill. *Ed. Hanslick:* Die Musik-Instrumente in der Ausstellung. (Aus d. Neuen fr. Pr.) — Nachrichten.

The Orchestra. Nr. 522. Theatres. — The English and the American stage. — Longevity of musicians. — A new choir in St. Paul's. — »Let Wales Alone!« — Straduarius. (From Wasielewski »Die Violine und ihre Meister«.)

Monthly Musical Record. Nr. 34. Mr. Hullah's report on music in our training schools. — *Ebenezer Prout:* Weber's »Jubel-Cantata«. (Contin. from Nr. 32.) — The new »Cotta« edition of the Pianoforte classics. Fifth art. — *E. Pauer:* Menetriers, troubadours, and master-singers. — Birmingham musical festival. — Hereford musical festival. — Correspondence. — Reviews.

Revue et gazette mus. de Paris. Nr. 40. *Edm. Neukomm:* Moscheles, sa vie et ses oeuvres d'après sa biographie publiée par sa veuve. (1. art.) — *H. Lavoix* fils: La musique de chambre au XVIe siècle. (2e et dernier article.) — *A. Laroque:* Revue des théâtres. — Le métronome métrique de L. Roques. — Nouvelles.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. 41. Der Manrer. (Eine wahre Begebenheit.) (Dresdner Presse.)

Musikal. Wochenblatt. Nr. 40. *Theodor Helm:* Beethoven's Streichquartette. — Kritik. *Georg Riemenschneider* über Compositionen von Joseph Sucher. — Emma Brandes. (Biographisches. Mit Portr.) — *Rich. Falckenberg:* Nietzsche und Schletterer. — Berichte.

Neue Zeitschrift f. Musik. Nr. 41. Absolute Musik. — Zur Kenntniss des menschlichen Stimmorgans. (Forts.) — Krit. Anzeigen. — Nachr.

Bibliographie.

Carriere. — Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst von Moritz Carriere. 2. neu bearb. Aufl. 2 Thle. Leipzig, Brockhaus. gr. 8⁰. 6 Thlr., geb. 7 Thlr. [Inhalt: 1. Die Schönheit. Die Welt. Die Phantasie. XX, 589 S.) — 2. Die bildende Kunst. Die Musik. Die Poesie. XVI, 662 S.)]

Conversations-Lexicon, Musikalisches. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften — bearbeitet und herausgegeben von Hermann Mendel. 3. Band. Berlin, R. Oppenheim. gr. 8⁰. 624 S. (Lieferung 21—30 à ⅓ Thlr.)

Courvoisier. — Die Grundlage der Violin-Technik von Karl Courvoisier. Berlin, M. Bahn Verlag. gr. 8⁰. 43 S. (Mit Holzschnitten und einem Brief Joseph Joachim's an den Verfasser.) 18 Ngr.

Haebler. — Freundesworte an den berühmten Tondichter Richard Wagner gerichtet von Dr. Carl Gotthelf Häbler. Zugleich ein uneigennütziger Versuch, die von dem Allgemeinen deutschen Musikvereine gestellte Preisaufgabe nicht sowohl zu lösen, als zu beseitigen, ausgestattet mit zahlreichen Citaten sowohl aus dem »Ringe der Nibelungen«, als aus Richard Wagner's anderen Operntexten. Leipzig, Verlag von Hermann Vogel. 8⁰. 63 S. 10 Ngr. Der Verleger zeigt die Broschüre mit der Bemerkung an: »Die kleine Schrift, obwohl satirisch gehalten, bespricht doch die sämmtlichen dramatischen Versuche Wagner's mit einer gewissen Unparteilichkeit. Der Verfasser lässt mehrfach gute Anläufe und gute Einzelheiten gelten, während er allerdings im Grossen und Ganzen die Ansprüche Wagner's auf Dichterverdienst mit ungezügelter, spöttischer Heiterkeit behandelt. Ueber den musikalischen Werth von Wagner's Leistungen enthält sich das Werkchen jedes Urtheils.«

Lanz, K. — J. N. Scheible's Gehörentwickelungs-Methode als Grundlage einer Reform des musikalischen Elementarunterrichts in der Familie, dem Kindergarten und der Elementarschule. Eine pädagogische Studie von Dr. Karl Lanz. Braunschweig, W. Bracke jr. gr. 8⁰. 44 S.

Lueders. — Die Dionysischen Künstler von Otto Lüders. Nebst zwei Tafeln und einem Anhang. Berlin, Weidmann'sche Buchh. gr. 8⁰. IV, 200 S. 2 Thlr. (Enthält u. A.: »Ueber Poesie und Aufführungen scenischer und musikalischer Art«. S. 97—104.)

Schletterer. — Die Entstehung der Oper. Ein Vortrag, geh. am 21. Febr. 1872 von H. M. Schletterer. Nördlingen, Beck. gr. 8⁰. VI, 112 S. 18 Ngr.

Silvestre. — G. Duprez, étude d'après nature; par Théophile Silvestre. Paris, imp. A. Choix et Ce. (6 sept.) In-4⁰ à 2 col., 16 p. (Extrait du second volume inédit de l'Hist. des artistes vivants, par Th. Silvestre.)

Verzeichniss der im Jahre 1872 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften, Abbildungen und plastischen Darstellungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In alphabetischer Ordnung nebst systematisch geordnetem Verzeichniss. 21. Jhrg. oder 3. Reihe 5. Jhrg. Herausgegeben und verlegt von Friedrich Hofmeister, Leipzig. gr. 8⁰. 230 S. Pr. 2 Thlr. Schreibp.

Wagner. — Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner. 7—9. Band. Leipzig, Fritzsch. gr. 8⁰. (394, 415 und 412 S. mit 6 lith. Plänen zu dem provisor. Bühnenfestspielhause zu Bayreuth.) à 1 Thlr. 18 Sgr.

Owen. — Gems of Welsh Melody by John Owen. 4 th. series. (Wrexham, Hughes.) Folio. pp. 88. sewed 2 s. 6 d. (London, Simpkin.)

Songs (The) of Ireland. Including the most favourite of Moore's Irish Melodies, and a large collection of old songs and ballads. With new symphonies and accompaniments, by J. L. Molloy. London, Boosey. Roy. 8vo., sewed 2 s. 6 d. cloth 4 s.

ANZEIGER.

[209]

Inhaber der Fortschritts-Medaille Ulm 1871.	Inhaber der grossen Verdienst-Medaille Wien 1873.

Die Instrumenten- und Saiten-Fabrik von Lorenz Kriner,

Königl. Hof-Instrumentenmacher, Stuttgart (Württemberg)

empfiehlt seine Fabrikate in allen Arten von **Saiteninstrumenten** nach den besten Modellen gearbeitet, besitzt stets **Violinen** und **Cellos** von alten italienischen und deutschen Meistern.

Grosses Lager feinster **Prima Concert-Saiten,** sowie alle Sorten von **Darmsaiten.** Ausgezeichnete nach eigenem Verfahren verfertigte **überspponnene Saiten.**

Specialität

ganz neu erfundener gewölbten Patent-

Salon-Zithern

bis jetzt unübertroffen und einzig dastehend in ihrer Art.

Export. **Preis-Listen gratis versandt.** **En gros.**

---

[210]

Neue Musikalien.

Spina's Nachf. (Fr. Schreiber) in Wien.

Château-Rose, H. de, Avant-Propos. Pensées champêtres p. Pfte. 10 Ngr.

Czerny, C., Künstlerbahn des Pianisten vom ersten Anfange bis zur höheren Virtuosität, red. von L. Köhler. 3. Abth. Fortschritts-Etuden. Auswahl aus Op. 829 und 849. Complet 1 Thlr. 15 Ngr.; Heft 1. 2. à 25 Ngr.

Doppler, F., Souvenir chorégraphique de l'opéra de Vienne. Album de motifs des ballets de P. Taglioni p. Pfte. Nr. 1. Ellinor. Nr. 2. Sardanapal. à 10 Ngr.

Jansa, L., Messe (G dur) f. 4 St. m. Orgel (ad libit.). 2 Thlr. 10 Ngr.

Jonas, E., Potpourri aus der Operette Goldchignon v. Jonas f. Pfte. 25 Ngr.

Metzger, J. C., Op. 114. Die neue Mass- und Gewichtsordnung. Humorist. Männerquartett. 15 Ngr.

Pabst, Therese, Klärchen. Polka franç. p. Pfte. 7½ Ngr.

Pessiack, Anna, Op. 35. Trauer-Marsch f. Pfte. 7½ Ngr.

Pivoda, F., Op. 61. Glück. Gedicht v. Eichendorff. Als Concertlied in Walzerform f. Sopran m. Pfte. 20 Ngr.

Proch, H., Op. 205. Ich habe Dich gefunden f. 1 St. m. Pfte. 10 Ngr.

—— Op. 209. Grüss Dich Gott, Du holder Schatz f. 1 St. m. Pfte. 7½ Ngr.

Rosenhain, J., Op. 78. Tableaux de genre. Trois Idylles p. Pfte. et Vclle. Nr. 1. Matinée d'Été. 12½ Ngr. Nr. 2. Fête villageoise. 20 Ngr. Nr. 3. Dans la nuit. 15 Ngr.

Roth, F., Op. 152. Chanbon Charles. Polka schnell, u. Op. 153. Austin-Cancan-Galopp f. Orch. 1 Thlr. 15 Ngr.

Schmidt, A., Op. 3. Zwiegespräch. Phantasiestück f. Pfte. 10 Ngr.

Schubert, F., Op. 79. Nr. 2. Die Allmacht f. 1 St. m. Pfte. Für gemischten Chor m. Orch. u. Unterleg. eines latein. Psalmentextes: Domine Dominus noster zum Gebrauch f. d. Kirche eingerichtet v. C. Mayrberger. Partitur u. Stimmen. 2 Thlr. 7½ Ngr.

—— Rosamunde. Ouverture für Violine, Harmonium u. Pianoforte eingerichtet von J. Soyka. 25 Ngr.

Storch, A. M., Rheinfahrt f. Männerchor m. Soli (Quintett). Partitur und Stimmen. 17½ Ngr.

Strauss, E., Op. 97. Interpretationen. Walzer f. Pfte. zu 4 Händen. 20 Ngr.; f. Violine u. Pfte. 15 Ngr.

—— Op. 99. Mädchenlaune. Polka-Mazurka f. Orch. 1 Thlr. 7½ Ngr.

—— Op. 100. Nach kurzer Rast. Polka schnell für Orchester. 1 Thlr. 20 Ngr.; f. Pfte. 7½ Ngr.

—— Op. 101. Studentenball-Tänze. Walzer f. Orch. 2 Thlr. 20 Ngr.; f. Pfte. 15 Ngr.; f. Pfte. zu 4 Händen 20 Ngr.; f. Pfte. u. Violine 17½ Ngr.

—— Op. 102. Ein Jahr freiwillig. Polka franç. f. Pfte. 7½ Ngr.

—— Op. 103. Expositionen. Walzer f. Pfte. 15 Ngr.

—— Op. 104. Stimmen aus dem Publikum. Walzer f. Pfte. 15 Ngr.

Strauss, E., Op. 105. Goldchignon. Quadrille nach Motiven der gleichnam. Operette v. E. Jonas f. Pfte. 10 Ngr.

Strauss, Joh., Op. 354. Wiener Blut. Walzer f. Pfte. zu 4 Hdn. 20 Ngr.

—— Op. 357. Carnevalsbilder. Walzer f. Pfte. 15 Ngr.; f. Pfte. zu 4 Hdn. 20 Ngr.

—— Op. 358. Nimm sie hin. Polka franç. f. Pfte. nach Motiven der Operette: Der Carneval in Rom. 10 Ngr.

—— Op. 359. Gruss aus Oesterreich. Polka-Mazurka f. Pfte. nach Motiven d. Operette: Der Carneval in Rom. 10 Ngr.; f. Pfte. zu 4 Händen. 12½ Ngr.

—— Op. 360. Rotunde-Quadrille nach Motiven d. Operette: Der Carneval in Rom f. Pfte. 10 Ngr.

—— Walzer-Bouquet f. Orch. 2 Thlr. 17½ Ngr.

Theater-Revue. Sammlung von Tänzen nach d. beliebt. Motiven der neuesten Opern, Operetten u. Localpossen f. Pfte. Nr. 17. Bosch, F., Walzer n. Melod. der Operette: Indigo von Joh. Strauss. 7½ Ngr.

Wallner, G., Choral f. Männerquartett. Partitur u. Stimmen. 7½ Ngr.

Zehethofer, Joh., Transcriptionen f. Zither. Nr. 60—64. à 10 Ngr.

Zellner, L. A., Die Kunst des Harmoniumspiels an einer Reihe von Tonstücken verschied. Schwierigkeitsgrades m. Berücksicht. d. specif. Effecte dies. Instrum. 2. Abth. Stücke f. Vorgerückte. Hft. 1. 15 Ngr.

Für Musik-Lehranstalten.

[211]

Verlag von

Jos. Aibl in München.

Zweite

neue wohlfeile Ausgabe.

J. B. Cramer:

50 ausgewählte **Clavier-Etüden,**

neu herausgegeben von

Hans von Bülow.

Gr. 8⁰ broch.

in 1 Band netto fl. 3. 36 kr. (Thlr. 2.)

☞ Diese **(zweite)** Ausgabe bringt die Etüden in systematischer Reihenfolge unter genauer kritischer Revision des Fingersatzes und der Vortragsbezeichnungen mit **instructiven Anmerkungen.** — Die erste Ausgabe zum Preise von fl. 7. 12 kr. (Thlr. 4.) besteht fort.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 1/3 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 1/3 Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 22. October 1873. **Nr. 43.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Zwei Briefe von Joh. Nic. Forkel an das Bureau de musique zu Leipzig. — Körner's Aufsatz »Ueber Charakterdarstellung in der Musik« und Schiller's Bemerkungen zu demselben. II. Schiller's Bemerkungen. — Anzeigen und Beurtheilungen (Musik für Orgel. III. [5. Fuga und Canzona von G. Frescobaldi. 6. Sonate von S. de Lange, Op. 8] [Fortsetzung]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. — Bibliographie). — Anzeiger.

Zwei Briefe von Joh. Nic. Forkel an das Bureau de musique zu Leipzig.

(Mitgetheilt von **H. Bellermann.**)

Durch die Güte des Herrn Sanitätsrathes Dr. Wilhelm Rintel, dem wir die in den Jahrgängen 1871 und 1872 unserer Allgem. Musikal. Zeitung mitgetheilten Briefe Kirnberger's zu verdanken haben, sind mir vor einiger Zeit zwei von J. N. Forkel eigenhändig geschriebene Briefe aus dem Jahre 1801 an das *Bureau de musique* (Hoffmeister und Kühnel) in Leipzig übergehen worden, die ich hier abdrucken lasse. Dieselben sind in so fern von besonderer Wichtigkeit, als man fast allgemein Forkel als den Redacteur jener vom *Bureau de musique* um das Jahr 1801 begonnenen Ausgabe von Werken Joh. Seb. Bach's ansieht und ihm, dem sonst mit der Bach'schen Muse so vertrauten, den Vorwurf machen muss, dass er sich alter, oft werthloser und incorrecter Abschriften hierbei bedient habe, ein Verfahren, welches im Widerspruche mit dem stehen würde, was Forkel über Seb. Bach's Sorgfalt, mit welcher derselbe stets und immer wieder seine Compositionen zu verbessern suchte, so treffend sagt. Vergleiche J. N. Forkel, Ueber Joh. Seb. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802 S. 62 und 63, woselbst es heisst:

»Es ist schon mehrere Male der grossen Sorgfalt gedacht »worden, mit welcher Bach sein ganzes Leben hindurch an »seinen Werken zu verbessern suchte. Ich habe Gelegenheit »gehabt, viele Abschriften seiner Hauptwerke aus verschie»denen Jahren mit einander zu vergleichen, und ich muss ge»stehen, dass ich mich oft über die Mittel gewundert, und ge»freut habe, deren er sich bediente, um nach und nach das »Fehlerhafte gut, das Gute besser und das Bessere zum Aller»besten zu machen. Nichts kann für einen Kenner, so wie für »jeden eifrigen Kunstbeflissenen lehrreicher sein als solche Ver»gleichungen. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass der »Ausgabe der sämmtlichen Bachischen Werke am Ende ein Heft »beigefügt werden könnte, bloss um darin die wichtigsten und »lehrreichsten Varianten aus seinen besten Werken zu sammeln »und zur Vergleichung neben einander zu stellen. Warum »sollte so etwas bei den Werken des Componisten, des Dich»ters in Tönen, nicht eben so gut geschehen können als bei »den Werken des Dichters in Worten.« U. s. w.

In den beiden folgenden hier abgedruckten Briefen spricht Forkel seinen entschiedensten Tadel gegen die Herren Hoffmeister und Kühnel aus und bedauert es aufs tiefste, dass dieselben so leichtsinnig an das grosse Werk gegangen seien; ja, es geht aus dem zweiten Schreiben sogar hervor, dass Forkel die Verleger auf das eindringlichste gebeten hat, wenigstens die erste Lieferung ihrer Ausgabe wieder einzustampfen und von Neuem zu beginnen; denn als gutem deutschen Patrioten (und als solcher hat sich Forkel stets gezeigt) war ihm die correcte Herstellung der Werke eines der grössten deutschen Künstler eine nationale Angelegenheit von hoher Bedeutung.

Hiernach dürften also alle gegen Forkel gemachten Vorwürfe zu berichtigen sein, namentlich auch, was Franz Kroll im XIV. Bande der von der Bach-Gesellschaft herausgegebenen Werke, welcher das »Wohltemperirte Clavier« enthält, sagt, woselbst es im Verzeichniss der Handschriften und Drucke S. XX heisst: »Nr. 3 [der Drucke] Peters, Leipzig »(*Bureau de musique*) 1801. Enthält dieselbe Lesart, welche »zuerst von Forkel im Kühnel-Hoffmeister'schen Verlage er»schienen ist.« Dies ist durchaus unverständlich, denn 1801 existirte die Firma »Peters« noch gar nicht, sondern jene dem Forkel zugeschriebene Ausgabe ist 1801 im Kühnel-Hoffmeister'schen Verlage erschienen. Dergleichen Ungenauigkeiten enthält die Fr. Kroll'sche Einleitung mehrere, welche kein gutes Vorurtheil für eine Ausgabe erwecken, welche nicht ohne äusserliche Prätension Anspruch auf kritische Genauigkeit macht.

Von den beiden Forkel'schen Briefen ist der erstere, und zwar der wichtigere, leider nicht vollständig erhalten; dennoch zeigt er aber zur Genüge, welchen Standpunkt Forkel einnimmt und welche Anforderungen er an einen Redacteur der Bach'schen Werke stellt, wenn derselbe seine Aufgabe in befriedigender Weise lösen soll. — Die Briefe, aus Forkel's Nachlass stammend und im Jahre 1818 in Zelter's Besitz gekommen, sind jedenfalls Copien, die Forkel für sich selbst angefertigt und zurückbehalten hat. Es ist daher wohl möglich, dass die Nachfolger der Firma Hoffmeister und Kühnel im vollständigen Besitze nicht nur der beiden hier mitgetheilten, sondern auch noch anderer sich auf die Herausgabe Bach'scher Werke beziehender Briefe sind, deren Veröffentlichung allen Freunden Bach'scher Werke sicherlich erwünscht sein würde.

Erster Brief. (Fragment.)

Göttingen, am 4. May 1801.

Wohlgebohrne
Hochzuehrende Herren,

Es wäre meine Schuldigkeit gewesen, Ihnen schon längst auf Ihr geehrtes Schreiben, die Herausgabe der Seb. Bachischen Werke betreffend, zu antworten; allein ich glaubte beym

Empfang desselben auf Ostern selbst nach Leipzig kommen und Ihnen sodann mein Vergnügen über Ihre Unternehmung mündlich bezeugen zu können. Diese Reise hat zwar aufgeschoben werden müssen, so dass sie erst um Pfingsten herum vor sich gehen wird. Da ich nun aber das erste Heft Ihrer Ausgabe erhalten habe und daraus urtheilen kann, wie Sie die Sache behandeln, so kann ich doch nicht umhin, Ihnen noch vor meiner persönlichen Erscheinung meine offenherzige Meynung darüber schriftlich zu erkennen zu geben, in der Hoffnung, dass Sie meine wirklich gutgemeinte Freymüthigkeit nicht übel nehmen werden. So sehr ich mich anfänglich über Ihr Unternehmen gefreut habe, so sehr bedaure ich jetzt, dass Sie an einen Redacteur gerathen sind, der

1) keine zweckmässige Auswahl zu machen gewusst hat.

Die Toccata ist eine der frühesten Arbeiten J. S. Bach's und auf keinen Fall ein Meisterstück. Bach musste wie jeder andere Mensch erst ein Stümper seyn, ehe er ein Meister werden konnte, und seine Schülerarbeiten, wodurch er sich erst nach und nach zu dem grossen Meister bildete, der er hernach geworden ist, verdienen eben so wenig in einer Ausgabe seiner Werke aufgenommen zu werden, als man die Schul-Exercitien eines nachher gross gewordenen Gelehrten unter seine Opera aufzunehmen pflegt.

2) Sich schlechter und sehr alter Abschriften bedient hat.

Seb. Bach gab vielen seiner Werke, so wie er selbst nach und nach vollkommener wurde, ebenfalls immer mehrere Vollkommenheit. Diess ist besonders der Fall mit den Inventionen und mit dem wohltemperirten Clavier. Er warf alles Ueberflüssige, alles Geschmacklose, was ihnen aus den früheren Jahren noch anhing nach und nach völlig weg, und machte sie so geschmackvoll und rein sangbar, dass sie in ihrer nachherigen Gestalt Meisterwerke wurden, es aber vorher noch nicht waren. Mit Bedauern habe ich gesehen, dass die Inventionen sowohl als das wohltemperirte Clavier gerade nach einer der ältesten Abschriften gestochen sind. Ein Gelehrter, der einen alten Classiker herausgeben will, bemüht sich, mehrere Handschriften zu bekommen, sie unter einander zu vergleichen, und sodann, wenn er Kenntniss und Urtheil genug dazu hat, nur die beßten Lesarten in seiner Ausgabe aufzunehmen. Warum that dies Ihr Redacteur nicht ebenfalls?

3) Keinen Unterschied unter den sogenannten Manieren zu machen gewusst hat.

Seb. Bach war darin so gewissenhaft, dass in seinen verbesserten Werken jede Art von Manier genau unterschieden und durch ihr besonderes Zeichen genau bestimmt ist. Ihr Redacteur scheint aber von der Nothwendigkeit solcher Unterschiede kaum etwas zu ahnden, und kennt offenbar weder die Beschaffenheit noch die Zeichen der in der Bachischen Schule üblichen und eingeführten Manieren. Wie will ein solcher Mann übernehmen, die Herausgabe so klassischer Werke zu besorgen, wie die Seb. Bachischen sind?

(Die Fortsetzung dieses Briefes ist verloren gegangen.)

Zweiter Brief.

Göttingen am 30. Nov. 1801.

Liebe Freunde,

Es thut mir ungemein leid, dass Sie bey Ihrer Ausgabe der S. Bachischen Werke durch meinen Rath bey verschiedenen Ihrer Sammler in Verlegenheit und Verantwortung gekommen sind. Ich kann nicht bestimmen, wie weit hierin die Schuld an Ihnen und an mir liegen mag; aber so viel weiss ich, dass, wenn die Sache vom Anfang an eingeleitet worden wäre, wie sie zum sicheren Fortgange hätte eingeleitet werden müssen, solche Verlegenheiten und Verantwortungen nicht eingetreten seyn würden. Die Sache ist mit einem Worte im Anfange versehen worden, und ich zweifle jetzt nicht ganz ohne Grund daran, dass Sie sie glücklich werden durchsetzen können.

Als ich Ihnen im vorigen Frühjahr den Rath gab, dass erste Heft, welches so ausserordentlich fehlerhaft, sowohl im Stich als in der Auswahl ausgefallen war, ganz zu unterdrücken, gab ich Ihnen wirklich einen sehr freundschaftlichen Rath. Damals hatte ich noch nicht die Ehre, Sie persönlich zu kennen und zu wissen, dass Sie liebenswürdige und achtungswerthe Männer sind. Ich gab also meinen Rath bloss um der Kunst willen, weil ich wirklich schon längst gewünscht hatte, dass eine Ausgabe so vorzüglich klassischer Werke, wie die Seb. Bachischen sind, zu Stande kommen möchte. Jetzt, da ich die Ehre habe, Sie persönlich zu kennen, wünschte ich auch um Ihret willen, dass jener erste Rath befolgt worden wäre, weil ich vollkommen überzeugt bin, dass so dann die Unternehmung nicht bloss den Kennern der Musik Freude gemacht, sondern Ihnen auch grosse Vortheile gebracht haben würde.

Ausserdem scheint es mir, liebe Freunde, als wenn Sie ein wenig zu viel Rath bey zu vielen Musikern in dieser Sache eingeholt hätten, und dadurch in den Fall gerathen sind, nicht zu wissen, wem Sie recht trauen sollen. Sie finden in ganz Deutschland bey jedem Organisten, Cantor oder Musikdirector irgend ein Stück von Seb. Bach, das er bloss des Rufes wegen für einen musikalischen Schatz hält; aber Sie finden vielleicht keine 2 bis 3 Männer darunter, die sich ein solches Studium daraus gemacht haben, dass sie nun wissen, was an ihrem Schatz eigentlich ist. Dennoch will sich jeder mit seinem vermeynten Schatz breit machen und bey einer Ausgabe dieser Werke auch ein Wort darin reden. Wollen Sie Sich an solche Reden kehren, so werden Sie nie aufs Reine kommen und auch den bessten Rath verdächtig finden. Nicht zu gedenken, dass auch ein ehrlicher Mann, der Ihnen den wohlgemeyntesten Rath giebt, dadurch in Verlegenheit gesetzt wird. So behauptet jetzt Schwenke in Hamburg, Ihr erstes Heft sey nach meinem Exemplar abgedruckt, und ich sey lediglich Schuld daran, dass es so schlecht ausgefallen sei. Diess kümmert mich indessen nicht.

Allein, ich finde demnach die Umstände von der Art, dass ich Sie freundlichst ersuchen muss, mich von nun an von aller Mitwirkung dabey zu dispensiren. Die ganze Sache ist wirklich zu planlos angefangen, als dass ich meinen Namen dabey im Spiel haben möchte. Diese Zurücktretung soll und wird hoffentlich unseren übrigen freundschaftlichen Verhältnissen keinen Eintrag thun und ich werde mir jederzeit ein Vergnügen daraus machen, Ihnen mit allem, was in meiner Sammlung dienlich für Ihre Ausgabe seyn kann, an die Hand zu gehen. Aber ich besitze kein thematisches Verzeichniss und kann auch anderer Arbeiten wegen nicht so bald eines verfertigen, weil die Sammlung wirklich zu gross ist.

Ueber den Nutzen und Nothwendigkeit einer guten correcten Ausgabe der bessten Seb. Bachischen Werke, wird das Publicum meine Meynung sehr ausführlich und nicht ganz unkräftig in meiner musikalischen Reisebeschreibung erfahren, die künftige Ostermesse herauskommen soll. — Ich grüsse Sie von ganzem Herzen, bitte mir Ihre freundschaftlichen Gesinnungen zu erhalten und verharre mit wahrer Hochachtung der Ihrige Forkel.

Körner's Aufsatz „Ueber Charakterdarstellung in der Musik" und Schiller's Bemerkungen zu demselben.

II.

Schiller's Bemerkungen.

[Vorbemerkung des Herausgebers der Werke Schiller's.] Es gereicht uns zur Genugthuung, in den nachstehenden Bemerkungen eine, wenn auch nicht umfangreiche, Reliquie von Schiller mittheilen zu können, deren Vorhandensein zwar bekannt, von der jedoch bisher nur ein Bruchstück veröffentlicht worden ist. Wir drucken dieselbe ganz in der Form ab, wie sie in Schiller's eigner Handschrift (Eigenthum des Herrn Geheimen Ober-Regierungs-Rath von Loeper) vor uns liegt, ohne irgend eine Aenderung der Orthographie und Interpunction; nur in Bezug auf die Eigenthümlichkeit Schiller's, deutsche Worte oft mit lateinischen oder auch deutschen und lateinischen Buchstaben zugleich zu schreiben, sind wir vom Original abgewichen.

Zur Geschichte dieser Bemerkungen theilen wir einige Stellen aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Körner mit:

Schiller an Körner, 4. September 1794: »Auf Deine Zusage wegen der musikalischen Abhandlung baue ich; denn Du bist hier ganz in Deinem Elemente« . . .

Körner an Schiller, 10. September 1794: »An die Musik habe ich schon gedacht und sammle jetzt an Materialien.« . . .

Schiller, 29. December 1794: ». . . Du kannst mich durch einen Aufsatz, den Du binnen jetzt und drei Wochen für die „Horen" giebst, aus einer wirklichen Verlegenheit reissen . . . Ich komme . . . in dem ersten Stück in eine gedrängte Lage, . . . Ich rufe also: Herr, hilf mir, oder ich sinke! . . . Sonst würde mir etwas über die Musik das Willkommenste sein.« — . . .

Körner, 2. Januar 1795: ». . . bei genauer Prüfung meiner Materialien für die Musik habe ich . . . Stoff genug gefunden, um Dir jetzt einen Aufsatz: Ueber das Ideal des Charakters in der musikalischen Darstellung, liefern zu können. An diese Arbeit mache ich mich sogleich« . . .

Schiller, 5. Februar: »Nur ein paar Worte für heute, um Dir zu sagen, dass Dein Aufsatz mir grosse Freude gemacht hat. Er enthält herrliche Ideen, die so fruchtbar als neu sind und mich doppelt freuen, da sie dem, was ich über die Kunst überhaupt bei mir festgesetzt habe, so unerwartet begegnen.

»Ich bin eben daran, Dir einige Ideen mitzutheilen, die dieser Aufsatz in mir rege machte, und zugleich einige Bedenken, die ich dagegen habe, vorzutragen. Sie betreffen den mittleren Theil des Aufsatzes, der mehrere Dunkelheit für mich und auch für Humboldt hat, und denen vielleicht noch könnte abgeholfen werden. Zeit und Frist kann ich Dir geben, denn zu dem zweiten Stücke wäre es ohnehin zu spät; und wenn ich ihn erst in achtzehn Tagen von hier absende, kann ich ihn noch in das dritte bringen. Nächsten Posttag erhältst Du ihn mit meinen Bemerkungen.

»Er ist sehr gut geschrieben, in einem so männlichen, ruhigen und gehaltenen Ton; nur, wie gesagt, fehlt es der Mitte an einiger Klarheit, deren Mangel nicht blos am Ausdrucke, sondern auch an Auslassung nothwendiger Sätze liegen mag. Ich möchte gern, dass Dein erster Aufsatz in den „Horen" gleich den Meister ankündigte; und dieser Aufsatz hat alle Erfordernisse dazu, sobald Du ihn von jenen Dunkelheiten befreien willst. Es würde gar nichts schaden, wenn Du hier und da mehr ins Detail gehen und einige Anschauungen unterlegen könntest. Auch däucht mir und Humboldt, dass Du über gewisse allgemeine Begriffe leichter hinweggehen könntest: da doch weder der Ort noch die Gelegenheit erlaubt, so viel zur Deduction derselben zu sagen, dass sie dem weniger kundigen Leser genug einleuchten — doch davon in meinem Nächsten.«

Körner, 10. Februar: »Dass Dir mein Aufsatz gefällt, wird mir Lust machen, Dir bald wieder etwas zu schicken. Sehr gern will ich nachhelfen, wo Du mich auf Lücken und Dunkelheiten aufmerksam machst« . . .

Schiller, 23. Februar: »Da der Aufsatz . . . unmöglich mehr in das dritte Stück hätte kommen können, . . . so liess ich ihn um so eher ein paar Tage warten. Gegenwärtig ist er in Herder's Handen . . .«

Schiller, 2. März: »Hier Herder's Urtheil über Deine Abhandlung: ein gnädiges Cabinetsschreiben von Seiner Herder'schen Eminenz.« — . . .

Schiller, 10. März: »Hier hast Du ein paar Worte (Schiller meint damit die nachstehenden Bemerkungen) über Deinen Aufsatz. Gern hätte ich mich weitläufiger eingelassen, aber es war unmöglich, ohne tief ins Detail zu gehen, welches mir in einer Materie von dieser fremden Natur nicht leicht gewesen wäre. Sieh nun, ob Du unter meinen Bemerkungen etwas findest, was Du brauchen kannst. Vor Allem empfehle ich Dir meine letzte Anmerkung, und dann auch dieses: dass Du von Seite dreissig bis vierzig mehr Klarheit und Anschaulichkeit in Deinen Vortrag bringen mögest.«

Körner, 15. März: »Ich habe drei Briefe von Dir vor mir, wovon die beiden letzten mit dem zweiten Stücke der »Horen« und mit meinem Aufsatze angekommen sind. — Herder's Aeusserung über meinen Aufsatz hast Du wahrscheinlicherweise beim Einpacken der Horen vergessen. Ich fand sie nicht. — Von Deinen und Humboldt's Bemerkungen werde ich nach Möglichkeit Gebrauch machen. Nur wird es mich einige Zeit kosten, wenn ich Eure Forderungen von Evidenz befriedigen soll.

»Ich glaube wohl, dass sich manches Interessante über Musik sagen lässt, was nicht in diesem Aufsatze steht; aber Vieles habe ich absichtlich nicht berührt. — Unter dem, was Du den Stoff der Musik nennst, kann ich mir nichts Anderes denken, als Rhythmus, Melodie und Harmonie. Die Macht der Musik beruht meines Erachtens weder auf dem körperlichen (sinnlichen), noch auf dem geistigen (intellectuellen) Theile allein, sondern auf beiden zugleich; weil sie auf den Menschen, als ein sinnlich-vernünftiges Wesen wirkt. Diese Wirkung gründet sich aber auf physiologische und anthropologische Principien, über die ich zur Zeit noch sehr wenig zu sagen weiss.

»Dass zum Stoffe der Musik eine ästhetische Form hinzukommen muss, bedarf wohl kaum eines Beweises. Sonst wäre sie ja gar nicht als Kunst anzusehen und könnte nichts darstellen. — Die kunstmässige Behandlung eines jeden Theils des musikalischen Stoffs (des Rhythmus, der Melodie und Harmonie) fordert eine ausführliche Theorie, die, wenn sie einigermassen befriedigend sein sollte, für einen Journalaufsatz zu weitläufig und für die »Horen« zu trocken werden würde. Ich vermied also vorsätzlich, was zur Theorie der Darstellung gehört, und beschäftigte mich blos mit dem darzustellenden Objecte. Was ich besonders einschärfen wollte, war der Satz: dass nicht die Leidenschaft sondern der Charakter das Object der musikalischen Darstellung sein müsse. Ich wünschte die gangbaren Begriffe über den Zweck der Tonkunst zu berichtigen. An Vorschriften über die Mittel schien es mir weniger zu fehlen.

»Es käme also darauf an, ob ich ausgeführt hätte, dass es der Musik vortheilhaft und möglich sei, den Charakter zum Objecte zu wählen?

»Der Schluss, den Du zu kurz findest, sollte blos Winke enthalten, aus denen die Möglichkeit der Charakterdarstellung nach den vorher angegebenen Forderungen sich abnehmen liesse. Vorschriften über die Charakterdarstellung würden mich viel zu weit führen, wenn ich nichts Seichtes liefern wollte.«

Körner, 27. April: »Endlich kann ich Dir meinen Aufsatz in seiner neuen Gestalt schicken. Er hat mich weit mehr Zeit gekostet, als ich mir vorstellte, und gleichwol bin ich noch immer nicht damit zufrieden.« . . .

Schiller, 4. Mai: »Zu meiner grossen Freude erhielt ich gestern Deinen Aufsatz, und heute sende ich ihn ab.« . . .

p. 3. Wahl des Stoffs) Die Frage, was in der Musik darstellungswürdig sey geht eigentlich nicht den Stoff, sondern die Behandlung an. Ueber den Stoff kann dem Musiker so wenig als irgend einem andern Künstler etwas vorgeschrieben werden. Wenn gefragt würde, ob der Künstler den Zorn, die Eifersucht etc. darstellen könne, so würde es den Stoff betreffen. Ob er aber in der Schilderung des Zorns oder der Eifersucht das Pathos oder das Ethos darzustellen habe, das ist eine Frage, die sich auf die Behandlung bezieht. Ich riethe daher, von pag. 3 unten biss exclusive p. 6. oben alles wegzulaßen, weil dadurch leicht nur eine Irrung entstehen könnte, da die Sache übrigens an sich klar ist.

p. 8 und folgende) Hier ist idealisieren mit veredeln gleichbedeutend gebraucht, welches zu falschen Begriffen führen kann. Nicht desswegen, weil sich die Leidenschaft an sich nicht veredeln lässt, sondern desswegen, weil sie keinen nothwendigen Charakter annehmen kann, weil sie bloss unter empirischen Gesetzen steht, ist sie des Künstlers unwerth. Etwas Idealisieren heisst mir nur, es aller seiner zufälligen Bestimmungen entkleiden und ihm den Character innerer Nothwendigkeit beylegen. Das Wort veredeln erinnert immer an verbeßern, an eine moralische Erhebung. — Der Teufel, idealisiert, müsste moralisch schlimmer werden, als er es ohne das wäre.

Ich vermiße daher bei der hier aufgestellten Deduction des Idealischen in der Musik den Hauptsatz: dass die blosse Leidenschaft darum nicht idealisiert werden könne, weil sie keinen nothwendigen Character hat, sondern wie alles Materielle in jedem Individuum einen andern Character annimmt.

S. 13. muss durch seine eigne Phantasie beschränkt) Dieser Satz müsste entweder nicht aufgestellt oder gerechtfertigt werden. So wie er da steht, hat er kein Fundament, und der gewöhnliche Leser begreift seine Wahrheit nicht.

Wodurch wird das Ideal unendlich? Nicht dadurch, dass es unserer Willkühr freyes Spiel lässt, sondern dadurch dass es aus der Zeit tritt. Aus der Zeit tritt es, weil es in keiner einzelnen Determination erscheint, sondern bloss das Vermögen zu unendlich vielen Bestimmungen sichtbar macht. So das Ideal der Menschheit in der bildenden Kunst. Es ist desswegen unendlich, weil es in keinem einzelnen transitorischen Zustande erscheint, sondern bloss die reine Menschheit d. h. die Möglichkeit aller Aeusserungen derselben darstellt u. s. f.

S. 17. Gehalt und Bestimmtheit) Ich würde lieber sagen Unbegrenztheit und Begrenzung, oder Allgemeinheit und Individualität; denn Gehalt und Bestimmtheit sind einander gar nicht entgegengesetzt; vielleicht könnte man auch sagen, unendliche Bestimmbarkeit und vollständige Bestimmtheit, denn das ist der Character des Ideals.

Ueberhaupt würdest Du Dich, däucht mir, dieser beyden Begriffe: Bestimmbarkeit und Bestimmtheit bey Deinem Gegenstand mit Nutzen bedient haben.

S. 18. Mit den Umrissen des Bildes verschwindet die Gestalt und nichts bleibt übrig als der Gedanke) Das verstehe ich nicht. Der Gedanke selbst ist bloss die Einheit des Umrisses, und muss nothwendig mit dem Umriff verschwinden. Nimm den Umriss von einem Triangel weg, so wird nicht bloss das Bild sondern auch *) der Begriff aufgehoben.

S. 30. (Eine Reyhe von Veränderungen —) Von da an biss Seite 40. finde ich viele Dunkelheiten, die durch strengere Bestimmung der Begriffe Leben, Lebendes Wesen, Welt des lebenden Wesens, Selbstthätigkeit und Empfänglichkeit u. s. f. gehoben werden könnten. Beyspiele würden dieser zu abstrakt ausgefallenen Deduction gute Dienste thun.

Wie die Selbstthätigkeit und die Empfänglichkeit durch die usikalische Darstellung versinnlicht werde, davon hören wir gar nichts hier. Ist es bloss durch Einheit und Mannichfaltigkeit? so sollte diess wenigstens spezieller auf die Musik angewendet werden.

S. 33. (Sinnliches in der Zeit.) Ist unbestimmt gesagt. Alles Sinnliche ist in der Zeit, und alles was in der Zeit ist ist sinnlich.

S. 37. (Männl oder weibl. Ideal) Wie kommt dieses hieher? Entweder es sollte mehr ausgeführt oder gar nicht berührt seyn.

Was nach S. 40 folgt biss hinaus ist zu geeilt und mehr von ferne angedeutet als entwickelt. Und doch erwartet man gerade hier mehr Befriedigung, weil nun die Anwendung jener allgemeinen Begriffe auf die Tonkunst und ihre Wirkungen folgen sollte. Es würde also sehr wohl gethan seyn, hier mehr ins Detail zu gehen.

Was ich indess vorzüglich vermisste, und daher zu beherzigen bitte, ist der materielle Theil der Musik, auf welchem allein ihre ganze specifische Macht beruht. Es ist doch sonderbar, dass eigentlich im ganzen Aufsatz nur von den aesthetischen Wirkungen der Musik, die sie mehr oder weniger mit jeder aesthetischen Kunst gemein hat, aber gar kein Wort von ihrer eigenthümlichen Wirkung, die in der specifischen Eigenthümlichkeit Ihres körperlichen Theils, des Tons beruht, die Rede ist. Alles was Du sagtest müsste sich eben so gut auf Farben Claviere, auf Tanzkunst etc. angewendet werden können.

Offenbar beruht die Macht der Musik auf ihrem körperlichen materiellen Theil. Aber weil in dem Reich der Schönheit alle Macht insofern sie blind ist, aufgehoben werden soll, so wird die Musik nur aesthetisch durch Form. Die Form aber macht keineswegs, dass sie als Musik wirkt, sondern bloss, dass sie bey ihrer musicalischen Macht ästhetisch wirkt. Ohne Form würde sie über uns blind gebieten; ihre Form rettet unsre Freyheit. Aber die Freyheit macht das aesthetische allein nicht aus, sondern die Freyheit, insofern sie sich im Leiden behauptet. Dieses Leiden wird hier hervorgebracht durch den Ton, dessen Einfluss auf uns und Affinität mit unsern Leidenschaften lediglich auf Naturgesetzen beruht. Im aesthetischen aber sollen zugleich mit Naturgesetzen auch Freyheitsgesetze herrschen. Daher die Nothwendigkeit des Charakters in der Musik, wenn sie als schöne Kunst wirken soll.

Nimmst Du der Musik alle Form, so verliert sie zwar alle ihre aesthetische aber nicht alle ihre musikalische Macht.

Nimmst Du ihr allen Stoff, und behältst bloss ihren reinen Theil, so verliert sie zugleich ihre aesthetische und ihre Musikalische Macht, und wird bloss ein Objekt des Verstandes. Diess beweisst also, dass auf ihren körperlichen Theil mehr Rücksicht genommen werden muss, als Du genommen hast.

Eben so urtheilte auch Humboldt, und Göthe. Ich wünschte also, dass Du, wär es auch nur im Vorbeygehen, die eigenthümliche Macht der Musik, die bloss auf ihrer Materie beruht, noch berühren möchtest.

*) Hier ist ein Stückchen des Original-Manuscripts abgeschnitten und sind die Worte »der Begriff aufgehoben« von anderer Hand beigeschrieben.

Anzeigen und Beurtheilungen.

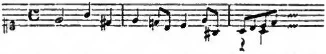
Musik für Orgel.

III.

5. **Fuga** und **Canzona** für die Orgel componirt von **G. Frescobaldi.** Herausgegeben von S. de Lange. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1872. (692.) Folio. 17 S. Pr. 25 Ngr.
6. Herrn Gustav Merkel, Königl. Sächsischem Hoforganisten in aufrichtiger Hochschätzung gewidmet. **Sonate** über Luther's Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott, für die Orgel componirt von **S. de Lange.** Op. 8. Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann. 1872. (691.) Folio. 21 S. Pr. 1 Thlr.

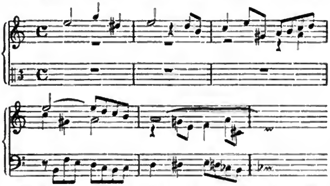
(Fortsetzung.)

Ueber das Werk selbst kann Referent sich kurz fassen. Da es von einem anerkannten bedeutenden Musiker herrührt, so ist vorauszusetzen — wie sich auch bei näherer Durchsicht bestätigt —, dass es kein werthloses Product der Ungeschicklichkeit und Geistlosigkeit sei. Andererseits helfen aber auch die eingehendsten Beschreibungen demjenigen nichts, der es nicht selbst, Vergleichs halber, zur Hand nehmen kann. Nur auf einige nicht uninteressante Züge kann Referent sich nicht versagen hinzuweisen. Das mit dem Namen *Fuga* bezeichnete Stück besteht aus vier von einander geschiedenen Abschnitten. Der erste derselben bildet eine einfache Fuge über folgendes Thema:



Nachdem dasselbe ca. 40 Takte lang vierstimmig durchgeführt ist, schliesst der Abschnitt mit der (phrygischen) Cadenz auf der dritten Stufe *E*, und es beginnt ein neues Thema:

welches, gleichfalls vierstimmig, sich etwa 20 Takte lang fortspinnend den zweiten Abschnitt bildet, der mit einer Cadenz der ersten Stufe (des Systems von *C*), auf *C*, abschliesst. Der dritte Abschnitt bringt die beiden Themata in ihrer Vereinigung:



Dieser Satz ist gleichfalls vierstimmig, selbstverständlich entsprechend länger, nämlich wiederum ca. 40 Takte lang fortgeführt und schliesst mit der Hauptcadenz, der Cadenz der sechsten Stufe *A*. Der letzte Satz bringt wiederum das erste Thema, diesmal aber in bewegterer Form:

Auch Sechszehntheile treten im Verlauf des Satzes auf und steigern die Lebendigkeit. Meistens dreistimmig gehalten — nur an wenigen kleinen Stellen, gleichsam nur zufällig, wird er vierstimmig — schliesst er in einer wohleingeleiteten und -ausgeführten Cadenz im Haupttone *A*.

Dieser klar angelegte Plan des Ganzen macht einen wohlthuenden Eindruck und lässt trotz der nur in bescheidenem Maasse angewendeten Mittel doch weder Mannigfaltigkeit noch Charakteristik vermissen. Gerade der heutigen componirenden Musikerwelt könnte diese Klarheit trotz der Mannigfaltigkeit, die mit so wenigem Aufwande erreicht ist, nicht genug zur Nachahmung empfohlen werden. Eine andere interessante Bemerkung, zu welcher die Fuge Anlass giebt, ist die, wie geschickt der Autor die Chromatik handhabt. Allerdings müssen die Werke Frescobaldi's zu seiner Zeit, als alle diese Wendungen durch aufeinanderfolgende Halbtonstufen, durch verminderte Quarten und übermässige Quinten noch etwas Neues waren, gerechtes Aufsehen erregt haben. Für uns, die wir an dergleichen Piquanterien mehr als zu sehr gewöhnt sind, ist es nicht das Factum der Anwendung selbst, was wir bewundern, als vielmehr die Art und Weise derselben, in Folge deren sie nicht als etwas Widernatürliches, sondern nur als angenehme Würze für das ganze Stück erscheinen. Es beruht dies einfach darauf, dass überall die feste Grundlage der Diatonik unverkennbar hervorblickt. Nur dadurch, dass diese — die Diatonik — den Componisten jener Zeiten *in succum et sanguinem* übergegangen war, wurde es ihnen möglich, Alles, was darüber hinausliegt, nicht als regellose Willkür einer ungezügelten Phantasie erscheinen zu lassen; ja es trägt auch die schroffste Chromatik immer noch den Stempel des Gesetzmässigen an sich. Wir sehen das nicht allein bei den Zeitgenossen Frescobaldi's und denen die seiner Zeit nahe standen wie Antonio Lotti, Francesco Durante, Caldara, die es nicht minder wie jener liebten, chromatische Wendungen zum Behufe der Steigerung des musikalischen Ausdruckes zu benutzen — wir sehen dies ebenso sehr noch bei Händel, gegen dessen Kühnheit in dieser Beziehung Frescobaldi noch als Kind erscheint, und selbst bei Bach, wiewohl bei Letzterem schon die reine Schönheit und der Wohllaut ausserordentlich beeinträchtigt wird. Denn das ist das Wesen der Chromatik, dass sie den Wohllaut auf Kosten einer gesteigerten Ausdrucksfähigkeit zu verdrängen sucht. Aber was ist selbst die Bach'sche Chromatik im Vergleich zu der ziel- und regellosen Wildheit, mit der dieses schärfste aller Reizmittel von sehr vielen neueren Componisten angewendet wird, denen die Diatonik nie, wie doch noch unverkennbar bei Bach, der feste Grund und Boden gewesen ist, von dem die Musik auszugehen hat?

So ist denn das von Herrn de Lange herausgegebene Werk auch in mancher Beziehung ein lehrreiches Stück, worauf wir insbesondere die Musikinstitute aufmerksam machen wollen. Aber auch zum freien Vortrage eignen sich beide Stücke *Fuga* und *Canzone* sehr wohl. Letztere, von der ich bisher noch nicht gesprochen, ist ein freies, selbständiges Stück, das mit der *Fuga* in keinem Zusammenhange steht. Es besteht gleichfalls aus mehreren kürzeren Abschnitten, die jedoch ein zusammenhängendes Ganze miteinander bilden. Bei dem Mangel an guter Orgelliteratur, der die Organisten bei Concertvorträgen immer wieder zu Bach greifen lässt, ist es erfreulich, hier ein Werk geboten zu sehen, welches sich der Gemeinschaft mit Bach auf ein und demselben Programme nicht zu schämen braucht. Hoffen wir, dass wir den fleissigen Herausgeber noch oftmals auf diesem Gebiete begegnen. Für das verdienstliche Unternehmen selbst aber wollen wir nicht unterlassen, sowohl Herrn de Lange, wie auch dem Verleger, Herrn Rieter-Biedermann, hiermit unseren besten Dank abzustatten.

Reinhold Succo.

(Die Besprechung der Orgel-Sonate folgt in einer der nächsten Nummern.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Berlin.** Das Hofoperntheater wird im Laufe des kommenden Winters das in der Pariser Grossen Oper mit grossem Erfolge gegebene einactige Ballet: »Der Schmied von Gretna-Green« zur Aufführung bringen.

* **Halle.** (Jahresbericht.) Gern möchte ich Ihren Lesern ein vollständiges Bild über das hiesige Musiktreiben geben, muss aber leider einer gewissen Einseitigkeit fröhnen. Denn einestheils sind wir Hallenser in der trübseligen Lage, durch Missgunst des Geschicks von früherer Höhe gesunkene Orchesterverhältnisse zu haben, sodass trotz dem Vorhandensein tüchtiger Musiker grössere, kunstgemässe symphonische Leistungen ziemlich unmöglich, die sonstige orchestrale Thätigkeit auf Gartenconcerte etc. beschränkt ist.*) Anderntheils haben die wenigen Concerte wie die der »Berggesellschaft« zu wenig Bedeutung für das Hallesche Musikleben als solches, da ihr Werth nur in den allerdings hochkünstlerischen und dankbarst aufgenommenen Leistungen von auswärtigen Künstlern bestand, wie von den Sängerinnen Frl. Borée, Frl. Gutzschbach, Frl. Klauwell, Frl. Link, Frl. Kempner, der Claviervirtuosen: Frl. v. Sograff und der Gebrüder Herren Willi und Louis Thern. Das einheimische Musikleben pulsirt in der Thätigkeit der drei grösseren Gesangvereine, des Thiemeschen, der Singakademie und des Hasslerschen Vereines, von denen der erstere alljährlich nur eine öffentliche Aufführung zur Feier des Charfreitags in anerkennenswerther Leistung (gewöhnlich, wie in diesem Jahre »Tod Jesu« von Graun) veranstaltet. Der andere Verein, die Singakademie brachte zwei grössere Aufführungen (»Ein deutsches Requiem« von Brahms zur Vorfeier des Todtenfestes, und im Frühjahr als Wiederholung den »Messias« von Händel, aber leider im Saale), sowie einige kleine, bloss für den engeren Vereinskreis bestimmte Abendunterhaltungen, über welche Ihnen indessen schon von anderer Seite berichtet ist. Nicht so über die Aufführungen des Hasslerschen Vereines, und Sie gestatten, dass ich mich des Näheren über sie auslasse, da

*) Vereinte Bemühungen lassen eine Besserung der Verhältnisse für kommende Saison gewärtigen.

sie wohl Berücksichtigung verdienen. Die letzte Wintersaison wurde eröffnet im October vorigen Jahres durch ein Kirchenconcert zu Ehren des hier versammelten Deutschen Kirchentages. Als Eingang ertönten die einfach erhabenen wunderbaren Klänge des »Alta trinita beata« (Chor unbekannten Verfassers aus dem 15. Jahrhundert). Hieran schloss sich »Factus est dominus« von *Orlando di Lasso*, die zweichörigen Improperien von *Palestrina*, das zweichörige Miserere von *Allegri* und »Adoramus te« von *Pitoni*, *Durante's* grossartiges »Misericordias Domini«, *Eccard's* »Maria wallt zum Heiligthum« und *Lauffenberg's* liebliches »Weihnachtslied« (Riedel'sche Ausgabe). Den Schluss bildeten *Brahms'* »Lass dich nur nichts nicht dauern« und der achtstimmige Psalm 100 von *Mendelssohn*. Der reine tadellose Vortrag dieser herrlichen A capella-Gesänge liess erkennen, welchen unendlichen Nutzen das ernste Studium der alten Musik gewährt und bestätigte die empirische Ansicht, dass eine Regeneration unserer neuesten Musikrichtung auf dieser Basis nur allein möglich sei. Die bisherige Consequenz des Hassler'schen Vereines, welcher den altkirchlichen A capella-Gesang als Specificum treibt, giebt die Gewissheit, dass derselbe von diesem steilen aber reichlich lohnenden Wege nicht lassen wird. — Mit gleicher Vollendung wurden von dem Vereine in einem am Abende des Todtenfestes abgehaltenen liturgischen Gottesdienste nach herkömmlicher Weise unter anderen folgende Sachen gesungen: »Ecce quomodo« von *Jacobus Gallus*, »In den Armen dein« von *Melchior Franck*, »Sieh, wie ich zu dir mich wende« von *Cherubini*, »Sei getreu« von *Neithardt* und der prachtvolle Choral »Wenn ich in Todesnöthen bin«, in rhythmischer Setzung. Wie gross die Macht solcher einfach erhabenen Gesänge ist, erhellt aus der auch in diesem Jahre erschienenen zahllosen Zuhörermenge aus allen Ständen, und gewiss ist es verdienstlich, auch dem armen, einfachen Manne Gelegenheit zu geben, auf kurze Zeit seine Sorgen zu vergessen und an diesen Idealen seinen Sinn zu heben und zu veredeln. (Schluss folgt.)

Moskau. Am 22. September ist die italienische Oper in Moskau unter dem Impresario Ferri mit *Verdi's* »Trovatore« eröffnet worden. Zur Gesellschaft gehören die Damen d'Angeri (v. Angermeyer), Giuliani und Bernardi und die Herren Marini (Tenor) und Rota (Bariton). Der Erfolg des »Trovatore« war ein glänzender; besonders machte Frl. v. Angermeyer als Leonore durch Stimme und Gesangweise Sensation. Am 25. September fand die zweite Vorstellung statt: *Verdi's* »Lombardi« mit Signora Giuliani, welche indessen nur eine mittelmässige Gesangskraft ist. Das Operntheater in Moskau ist ausserordentlich gross, hat sechs Stockwerke, ist aber dabei gut akustisch. Es sind viererlei Abonnements eröffnet, so dass das grosse Haus je viermal bei jeder Oper sich mit anderem Publikum füllt. Nach den »Lombardi« soll der »Freischütz« an die Reihe kommen, der bekanntlich in neuester Zeit auch in Italien zu Gnaden angenommen worden. Frl. v. Angermeyer wird die Agathe, Signor Rota den Caspar singen.

* **Pest.** Der ungarische Cultus- und Unterrichtsminister hat aus dem für Musikstipendien bestimmten diesjährigen Fonds dem Musikprofessor an der Kremnitzer Realschule, Johann Balla 400 fl., der Sängerin Antonie Szebenyi, der Pianistin Janka Stojkovics und dem Componisten Karl Agghazy je 300 fl., der Pianistin Natalie Hauser, den Violinspielern Eugen Huber und Josef Hiray und der Pianistin Helene Karolyi je 200 fl. bewilligt. Herr Eugen Huber ist in die Königl. akadem. Hochschule für Musik zu Berlin eingetreten, um sich bei Professor Joachim auszubilden.

* **Prag.** Mit einer Reihe neuer Engagements hat die Direction die Wintersaison eröffnet und theilweise ist Schauspiel und Opern-Personale wieder complet. In nicht geringem Maasse hat an dieser relativen Besserung unserer Bühnenverhältnisse die Intendanz Antheil, deren energisches Einschreiten die Theaterleitung aus einer gewissen Lethargie zu rütteln wusste. Den Reigen der Novitäten eröffnete diesmal die Oper. »Romeo und Julie« wurde nicht ohne Erfolg gegeben, dessen Verdienst zunächst ein Werk des Kapellmeisters Slansky ist. Im Uebrigen interessirt die Oper zunächst durch ein Gastspiel eines Heldentenors Herrn Hajos, der nun dreimal im »Troubadour«, der »Jüdin« und »Lohengrin« debütirte. Herr Hajos ist ein Sänger von Geschmack und Ausdruck, seine Stimme jedoch reicht nur in der Mittellage aus. (N. fr. Pr.)

* **Wien.** [»Heloise und Abälard«. Operette in drei Acten von Clairville und Busnach, Musik von *Henri Litolff*.] Gereinigt von allen Schlüpfrigkeiten des französischen Originals ist Clairville's und Busnach's neueste Operette im Theater an der Wien zur Aufführung gekommen. Ueber die melancholische Geschichte des berühmten Liebespaares haben sorgsame Hände ein Feigenblatt von ungewöhnlicher Grösse und Dichtigkeit gebreitet; das verhängnissvolle Rasirmesser, dem Abälard zum Opfer fiel, hat sich gewissermaassen gegen sich selbst gekehrt, hat selbstmörderisch in dem Textbuche gewüthet und dieses in einer Weise castrirt, dass von den pikanten Abenteuern des mittelalterlichen Philosophen nur noch eine recht blöde, für Comtessen geniessbare Historie übrig bleibt. — Meister Fulbert wohnt mit seiner Nichte Heloise bei einem armen ehrlichen Barbier, Namens Bonifaz. Abälard, von Häschern verfolgt, flüchtet sich eines Tages in die Barbierstube, wo zufällig Heloise und Madame Bonifaz anwesend sind. Die Beiden finden rasch eine Vermummung für den Flüchtling; das Gesicht wird ihm mit Seife verkleistert, um ihn unkenntlich zu machen, und die schöne Heloise greift selbst zu Becken und Messer, um Abälard zu — rasiren. Das bekannte Liebesverhältniss entspinnt sich. Onkel Fulbert, der mit den schönen Augen seiner Nichte auch ihr Vermögen behalten möchte, sinnt auf Rache und überantwortet Abälard einigen Barbiergesellen zu bewusstem Zwecke. Diese täuschen sich in der Person und ergreifen statt seiner den Troubadour Eginhard, der um Madame Bonifaz herumliebelt, übrigens gleichfalls so glücklich ist, durch ein Wunder des Himmels seinen Bart zu retten. Fulbert-Bartolo ist ein geprellter Mann . . . Die, wie man sagt, im Französischen etwas lasciv behandelte Geschichte erfuhr nun durch die Tugend des deutschen Uebersetzers folgende Abwandlungen: Monsieur Bonifaz wurde zu einem Schneider degradirt; Heloise, statt ihren Abälard zu rasiren, misst ihm Hosen an; das Rasirmesser ersetzte man durch ein Kloster, in welches Abälard gesteckt werden soll und aus Versehen nicht gesteckt wird; das Ganze, wie gesagt, wurde zu einem faden, langweiligen Stücke verwässert, das besser ungespielt geblieben wäre. Wer nun einmal Heloise und Abälard zu parodiren versucht, kann das würzigste Detail dieses Liebesromans nicht übersehen; wenn er nicht ins Triviale fallen will, streift er nothwendigerweise ans Obscöne, thut also in beiden Fällen am besten, der Bühne fernzubleiben. Die Novität hat überdies einen bedenklichen Fehler. Sie leidet an zu viel Musik. Offenbar hoffte die Direction des Theaters, das Compositions-Talent Henri Litolff's, dessen Namen im Demimonde der Operette bis jetzt noch wenig genannt wurde, könnte ausgiebigen Ersatz bieten für die Armuth der dramatischen Handlung. Dem Blödsinn des Textbuches sollte eine halbwegs anregende Musik als Passirschein dienen. Litolff that sein Möglichstes; aber in der Operette ist ein guter Witz manchmal willkommener, als das geistreichste Accompagnement. — Es sind nun einige Jahre her, dass Litolff durch die Ruhmesposaune Offenbach's aus dem Schlafe geschreckt wurde. Ihm, dem Himmelsstürmer, der gar hochgesteckte Ziele verfolgt hatte, erging es wie so vielen französischen Musikern; von Oper und Opéra-Comique ausgeschlossen, flüchtete er sich in das einträglichere Genre der Operette und sang im Bunde mit Hervé, Lecoq, Jonas und Genossen: »Auch ich bin in Böotien geboren!« Nicht, dass Litolff geradezu ein Nachahmer Offenbach's zu nennen wäre. Die übermüthig tollen Rhythmen des Letztern gelingen ihm nie, werden vielleicht absichtlich von ihm vermieden; er legt sich fast ausschliesslich auf Facettenarbeit; zart, zierlich und elegant zu sein, ist seine einzige Sorge. Bei seinem Mangel an melodischer Erfindung bleibt er selbstverständlich darauf angewiesen, die Statue ins Orchester zu verlegen, diesem den besten Theil seines Wissens und Könnens zuzuwenden. Was man nicht singen kann, das geigt man. Die Partitur enthält nicht weniger als drei symphonische Nummern: eine Ouverture und zwei Entreactes, beide von dem Umfange der Ouvertüre. Man findet da viel Geist und Grazie, einmal sogar ein Stück Gelehrsamkeit, den Versuch einer vierstimmigen Fuge, die sich freilich über die erste Durchführung des Themas vorsichtigerweise nicht hinauswagt. Doch ist Alles zu absichtlich, zu berechnet und — zu lang. Auch die Gesangsnummern sind zur grösseren Hälfte mehr oder weniger gelungene Proben des sogenannten genre plaqué — lauter Orchester-Piècen, auf welche zum Gebrauche des Sängers ein psalmodirendes parlando geklebt wurde. Als anmuthige Leistung dieser Art nennen wir das von Heloise abgesungene Testament ihrer Tante. Der Gesang ist dabei rein Nebensache, die Orchester-Begleitung Alles. Diese wird auch bald darauf in selbständiger Weise zu einer melodramatischen Scene benutzt. Onkel Fulbert brütet Rache gegen Abälard. Wie könnte wohl der freche Mensch bestraft werden? Die Violine surrt geheimnissvoll, während der Alte nachsinnt; Clarinette und Flöte scheinen ihm allerhand böse Gedanken zuzuflüstern; dumpfe Horntöne lassen Unheil ahnen . . . da fällt des Onkels Blick auf ein Messer; er ergreift es mit zuckender Hand; unheimlich blitzt es zwischen seinen Fingern . . . ein scheusslicher Entschluss dämmert in ihm auf, das Orchester wird unruhiger . . . plötzlich ein Riss, ein Ruck! »Ich hab's!« ruft der Alte, und dem empfindsamen Zuschauer läuft eine Gänsehaut über den Rücken. Die Scene ist äusserst effectvoll und wird von Rott meisterhaft gespielt. — Alle bemerkenswerthen Nummern der Operette sind im zweiten Acte zusammengedrängt. Ausser der beschriebenen Scene erinnern wir uns eines hübschen Terzetts, dessen Orchester-Begleitung zu einer Zwischenactsmusik missbraucht wurde; eines Walzers, der eben nur den Gounod'schen Gretchen- und Julien-Walzern verzweifelt ähnlich sieht; eines kleinen Quartettsatzes von ungemein zarter Färbung; endlich der grossen Unterrichtsscene, von welcher Abälard selbst berichtet: Saepius ad sinus

quam ad libros reducebantur manus. Gar zu komisch wirkt es, wenn die Verliebten auf lateinisch sich anseufzen: O flamma . . . te amo . . . Semper amabo te! — es ist das ein guter Einfall der Librettisten, von Litolff zu einer ergötzlichen Parodie auf das naturwidrige Getändel des latinisirenden Liebespaares verarbeitet. Damit wäre der Vorrath angenehmer Erinnerungen erschöpft; sonst haben wir von der neuen Operette wenig Gutes zu melden. Es fehlt ihrem Componisten vor Allem die naturwüchsige Heiterkeit, die melodische Verve, welche die Offenbachiaden kennzeichnet. Das Publikum ist denn auch ziemlich kühl geblieben, theilweise mit Unrecht, und schien sich nur bei dem Walzer zu erwärmen, der von Fräul. Lina Mayr in pikantester Weise vorgetragen wurde. Frl. Nittinger (Heloise), Herr Szika (Abälard) und Frl. Wieser (Eginhard) gaben sich redlich Mühe, das Werk über Wasser zu halten, doch ohne sonderliches Glück. Die Aufführung hätte im Allgemeinen sorgfältigere Vorbereitung verdient. Der Conflict zwischen Chor und Orchester war manchmal unerträglich. An dem Leichtsinn und der Oberflächlichkeit, mit welchen man an der Wien zu studiren scheint, müssten auch bessere und gesündere Werke in die Brüche gehen. *Wnn.*

(Neue fr. Presse.)

* Gonnod ist mit dem Componiren eines neuen Oratoriums, betitelt: »Die Erlösung«, beschäftigt, dessen Text er selber gedichtet hat.

* Ambroise Thomas arbeitet an einer neuen Oper »Francesca da Rimini«, deren Libretto von den Herren Michel Carré und Jules Barbier verfasst ist.

* Gestorben: Zu Fermo am 19. Aug. der italienische Componist und Gesanglehrer Francesco Cellini (geb. 5. Mai 1813 daselbst).

Zu Löwen am 15. Sept. Hermann de Swert, Professor an der dortigen Musikschule, 92 Jahre alt.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. **40.** *M. de Thémines:* A propos de Pergolèse. — Platel et son élève Batta. (Guide mus.) — *Maurice de Garville:* Semaine théâtrale. — *G. Escudier:* Les fêtes populaires, types et physionomies des saltimbanques. Chap. XIII. — Nouvelles.

The Choir. Nr. **358.** The social aspect of the church choir. — Life of Chopin by *Liszt.* Chap. VI. — The art of violin making. (Contin.) — Reopening of S. Lawrence Jewry. — Choral festivals. S. Michael's, Hulme. — The Bishop of Lichfield on processional hymns and choir ritual. — Music at Brussels. — Alexandra theatre. — Organ news. — Thunder in the mountains and thunder in the church. — Nr. **359.** The Crystal palace concerts. — Moscheles and his contemporaries. Tenth notice (1833, 1834). — Life of Chopin by *Liszt.* Chap. VI (Contin.). — Liszt at Weimar. (Dwight's Journal.) — Royal Albert Hall concerts. — Choral festivals. S. James's, Calcutta. — *S. S. Greatheed:* The overture to »Israel in Egypt«. — Church musical news. — Organ news. — Music and the drama in the country.

Dwight's Journal of Music. Nr. **846** (vol. 33 Nr. **12**). Goethe and Felix Mendelssohn Bartholdy. (Contin.) — An American Conservatorio. From the Philadelphia Age. III. — The Schumann festival. (From the Saturday review.) — Birmingham festival. — Liszt in Weimar.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. **40.** *A. Quantz:* Von hannoverschen Tonkünstlern alter und neuer Zeit. (Schluss.) — Die musikalischen Automaten und Apparate auf der Wiener Weltausstellung. — Der Kölner Tonkünstlerverein vom Juli 1872 bis Juli 1873. Nach dem Jahresberichte von N. J. Hompesch. — Kunstnachr.

Le Guide musical. Nr. **41.** Beethoven, son enfance et sa jeunesse. — Nouvelles.

Le Ménestrel. Nr. **46.** *V. Wilder:* Wolfgang-Amédée Mozart, l'homme et l'artiste. (Contin.) — *H. Moreno:* Semaine théâtrale. — *Sylvian-Saint-Etienne:* Les oeuvres dramatiques et les concerts symphoniques au théâtre-Italien. — Nouvelles.

Monatshefte f. Musik-Geschichte. Nr. **10.** Micrologus Guidonis de disciplina artis musicae. In deutscher Uebersetzung von Raym. Schlecht. (Forts. XIV—XX.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. **41.** *Carl Kossmaly:* Beethoven's 33 Variationen über einen Walzer etc. Op. 120. — *Ed. H(anslick):* Die Musik-Instrumente auf der Ausstellung. II. (A. d. Neuen fr. Presse.) — Nachr.

The Orchestra. Nr. **523.** Theatres. — Literary and artistic rewards in France. — Music in New England. — The march of advertising. — Gonnod's »New Way«.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. **42.** Gesangsweise der Russen und der Letten. — Nr. **43.** Ein Brief von Henriette Sontag an ihre Mutter.

The musical Times. Nr. **368.** *Henry C. Lunn:* The Birmingham and Hereford musical festivals. — Reviews.

Musikal. Wochenblatt. Nr. **41.** *Hans v. Wolzogen:* Das erste deutsche Bühnenfestspiel. Sein ethischer Gehalt und seine poetische Form. (Forts. III.)

Neue Zeitschrift f. Musik. Nr. **42.** *Herm. Zopff* (nach G. Merkel): Zur Kenntniss des menschlichen Stimmorgans. (Schluss). — *Robert Musiol:* Absolute Musik. (Schluss.) — Der Brautwillkommen auf Wartburg. — Anzeigen. Corresp.

Internationale Ausstellungs-Zeitung. Beilage der Neuen freien Presse (Mai — September 1873). *Eduard Hanslick:* Die Musik auf der Weltausstellung. (Wien und Paris. — Die Strauss'sche Kapelle.) (Nr. **3139.**) — Ders. Die Ausstellung älterer österreichischer Musik-Instrumente. I. Claviere. (Nr. **3155.**) II. Physharmonica. — Glasharmonica. — Streich-Instrumente. — Lauten u. Guitarren. (Nr. **3157.**) III. Zithern. — Blas-Instrumente. — Verschiedene Curiositäten. — Musik-Apparate und Instrumenten-Bestandtheile. (Nr. **3163.**) — *Pisco:* Stenographirte Musik. (Nr. **3171.**) — *J. Rodenberg:* Das chinesische Theater. (Nr. **3188.**) *Ed. Hanslick:* Die Musik-Instrumente in der Ausstellung. I. Claviere. (Nr. **3213, 3215.**) II. »System Steinway«. — Orgeln u. Harmoniums. (Nr. **3220.**) III. Ausnahms-Instrumente. (Nr. **3224.**) — IV. Saiten-Instrumente. — Der wahre Erfinder der gewölbten Resonanzböden. (Nr. **3227.**) V. Blas-Instrumente. — Schlag- und Lärm-Instrumente. — Automatische Spielwerke. — Harmonikas. — Bestandtheile von Instrumenten. (Nr. **3231.**) VI. Musikalische Nachzügler. (Die elektrische Orgel. — Das Bimbonophon. — Zuwachs in der additionellen Ausstellung. — Claviere von Mozart, Liszt, Schumann. — W. A. Thayer über das Beethoven-Clavier. — Pia desideria.) (Nr. **3257.**) — *Ed. Hanslick:* Die Fabrication musikalischer Instrumente in Oesterreich. (Nr. **3268.**) — Ders.: Die Glocken in der Weltausstellung. (Nr. **3270.**) — Die Harmoniums von Mason & Hamlin in Boston. (Nr. **3240.**)

Bibliographie.

Colombat. — De la musique dans ses rapports avec la santé publique; par *E. Colombat* (de l'Isère), professeur d'orthophonie à l'Institution nationale des sourds-muets. In-8°, 32 p. Corbeil, imp. Crété fils; Paris, lib. Asselin.

Deutsche Lehr- und Wanderjahre. Selbstschilderungen berühmter Männer und Frauen. I. Dichter und Künstler. Berlin, Franz Vahlen. 8°. VI, 322 S. Enthält: 5. Carl Maria von Weber (ges. kl. Schr. Bd. 3.) S. 293—99. 6. Richard Wagner (Ztg. f. d. eleg. Welt 1843). S. 300—322.

Hompesch. — Dritter Jahres-Bericht über den Kölner Tonkünstler-Verein, von *N. J. Hompesch,* Lehrer am Conservatorium der Musik. Juli 1872 — Juli 1873. Köln, Dr. von DuMont-Schauberg. 8°. 11 S.

Antiquarische und Auctions-Kataloge.

A. Asher & *Co.,* Berlin. CV. Catalogue de livres rares et curieux. 1873. (Musique Nr. 828—849. Einige seltene und werthvolle Werke.)

Kirchhoff & *Wigand* in Leipzig. Nr. 386. Sept. 1873. Musikwissenschaft und Musikalien. 81 S. 8°. 2531 Nrn.

Heinrich Lesser in Breslau. Drittes Verzeichniss. (September 1873.) Theoretische und praktische Musik. Bibliothek Ernst Köhler's, Ober-Organisten an St. Elisabeth zu Breslau. 8°. 16 S. 370 Nrn. (Verzeichnet von Ernst Köhler's Compositionen: *a*) Ungedruckte Manuscripte, Nr. 1—43. *b*) Manuscripte gedruckter Werke, Nr. 44—58. *c*) Gedruckte Werke, Nr. 59—80. *d*) Arrangirte Sachen, Nr. 81—84. Unter den übrigen Nrn. mehrere werthvolle ältere Werke.)

C. F. Schmidt in Heilbronn a/N. Nr. 114. Vocalmusik. Juli 1873. kl. 8°. 88 S.

Catalogue of a collection of music including the valuable musical library of the late *Earl of Aylesford.* Auction by Puttick and Simpson. London 25. Aug. 1873. 8°. 23 pp. 430 Nrn.

T. O. Weigel in Leipzig, Bücher-Auction. 22. Oct. 1873. Nr. 4632—5028. Kunstgeschichte etc. Theater und Musik.

Verzeichniss der hinterlassenen Musikalien und theoretischen Werke über Musik aus der Sammlung des Privatgelehrten *G. Cantzler.* Auction zu Greifswald am 30. Oct. 1873 (durch Ludwig Bamberg zu beziehen). 8°. 18 S. 787 Nrn.

List & *Francke* in Leipzig, Bücher-Auction den 5. November 1873. (Nr. 2956—3035 Theoretische Werke über Musik, Musikalien.)

ANZEIGER.

[242] In meinem Verlage erschien soeben:

CONCERT

für

Fagott

mit Begleitung des Orchesters

von

W. A. MOZART.

Op. 96.

Für **Violoncell** bearbeitet von Jos. Werner.
Clavierauszug von H. M. Schletterer.

Ausgabe für **Fagott** Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. Ausgabe für **Violoncell** Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

(Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.)

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

---

[243]

Die Geschichte des Claviers

vom Ursprung

bis zu den modernsten Formen dieses Instruments

von

Dr. Oscar Paul.

Mit ca. 50 in den Text gedruckten Illustrationen.

Preis 2 Thlr. 15 Sgr.

Dieses Werk ist von höchstem Interesse für jeden Clavierspieler, für jeden Stimmer, insbesondere für Musiklehrer und Pianofortefabrikanten. Es ist für obigen Preis zu beziehen durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes, auch direct von der Verlagshandlung von A. H. PAYNE in Leipzig gegen Einsendung des Betrags von 2½ Thlr. in Geld oder Briefmarken. [378

---

[244] Neuer Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Werke

von

H. Schulz-Beuthen.

Op. 2. **Orientalische Bilder.** Acht Clavierstücke in Menuetten- und Scherzoform. Zwei Hefte à 1 Thlr.

Op. 3. **Walzer** für Clavier zu vier Händen. Pr. 1 Thlr.

Op. 4. **Befreiungs-Gesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 2 Thlr. Clavier-Auszug $1\frac{1}{3}$ Thlr. Orchesterstimmen $2\frac{1}{2}$ Thlr. Singstimmen für gemischten Chor 15 Ngr., für Männerchor 15 Ngr.

---

[245]

Musikschule in Augsburg.

Mit **2. November l. J.** soll in Augsburg eine Musikschule eröffnet werden, welche Dilettanten gründlichen methodischen Unterricht, höher Strebenden allseitige künstlerische Ausbildung zu geben im Stande sein wird. Der Unterricht umfasst das ganze Gebiet der Theorie, Solo- und Chorgesang (Kapellm. **Schletterer**), Clavier (Herr **W. Fehr** und Frl. **E. Irminger** aus Stuttgart), Violine und Ensembleübungen (Herr Concertm. **M. Brode** aus Berlin), Cello (Herr **J. Mittermüller** aus München), Orgel (Herr **K. Schiele** von Augsburg). Ebenso sind für sämmtliche Orchesterinstrumente entsprechende Lehrkräfte vorhanden. — Statuten gratis. — Anmeldungen bis 31. October bei

Augsburg, im October 1873.

dem musikalischen Director der Anstalt:
Capellmeister **H. M. Schletterer**, B. 206 III.

---

[246] Soeben erschien in meinem Verlage:

SONATE

(in F dur)

für Pianoforte

von

W. A. Mozart.

Für Pianoforte und Violine

bearbeitet von

Rud. Barth.

Preis 25 Ngr.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[247] Vor Kurzem erschienen in meinem Verlage:

Zwei Gesänge für gemischten Chor

mit Orchester-Begleitung (oder Pianoforte)

von **Ferdinand Hiller.**

Op. 148.

Nr. 1. Weihnachtslied. Nr. 2. Hochzeitslied.

Preis für jede Nummer:

Partitur mit untergelegtem Clavierauszug $22\frac{1}{2}$ Ngr.
Chorstimmen (à $2\frac{1}{2}$ Ngr.) 10 Ngr.
Orchesterstimmen $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
R. Linnemann.

Nachgelassene Werke von

[248]

Hans Seeling.

Op. 15. **Drei Mazurkas** für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 16. **Fantasiestück** für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 17. **Scherzo** für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 18. **Rondo** für Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 19. **Concert-Allegro** für Pianoforte. 1 Thlr.

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 29. October 1873. **Nr. 44.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Oscar Paul's Uebersetzung des Boetius. — Anzeigen und Beurtheilungen (Instructives für Clavier [Louis Köhler, Erster Unterrichtsgang, Op. 227. Louis Köhler. 24 musikalische Clavierübungen, Op. 234]). — Ein Engländer über deutsche Musikaufführungen und Werke deutscher Meister. II. Prof. Oakeley über die Schumannfeier in Bonn. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau). — Anzeiger.

Oscar Paul's Uebersetzung des Boetius.

Boetius und die griechische Harmonik. Des **Anicius Manlius Severinus Boetius fünf Bücher über die Musik** aus der lateinischen in die deutsche Sprache übertragen und mit besonderer Berücksichtigung der griechischen Harmonik sachlich erklärt von **Oscar Paul.** Mit vielen Tabellen und Facsimiles. Leipzig 1872, Leuckart. gr. 8°. LVI, 379 S. 5⅓ thlr.

,,Der regsame Fleiss des Herrn Verfassers auf dem Felde der Musik bietet in dieser, und zwar der ersten deutschen Uebersetzung von des Boetius fünf Büchern über die Musik eine Arbeit dar, die, sicher von nicht geringer Bedeutung für die Schlichtung so mancher brennenden musikalischen Fragen, viel zur Aufhellung vorhandener Schwierigkeiten auf diesem Gebiete beitragen wird. Ebenso wichtig wie die fliessende Uebersetzung der durch das ganze Mittelalter maassgebenden Schrift sind aber auch die, einen Ueberblick über die altgriechische Musik bietende Einleitung, der ein kurzer Lebensabriss und eine Würdigung des »letzten Sternes« der sinkenden Classicität beigegeben ist, sowie ganz besonders die, den grössern Theil des Buches einnehmenden sachlichen Erklärungen, welche aufs Neue das bedeutende Wissen des Verfassers documentiren. Schon seit einer Reihe von Jahren bewegt sich derselbe auf dem Gebiete der altclassischen Musikgeschichte, wir erinnern nur an seine, auch in diesen Blättern angezeigte Habilitationsschrift »die absolute Harmonik der Griechen« 1866. Schon damals gerieth der Verfasser in Differenz mit Friedrich Bellermann hinsichtlich des Ausgangstones des griechischen Systems, allein es sind noch mancherlei andere, wie es uns scheint viel wichtigere Streitpunkte zwischen beiden Gelehrten seitdem zu Tage getreten, auf deren Erledigung und zwar unter beständigem Nachweis von Irrthümern auf des Gegners Seite, der Verfasser namentlich in den Ergänzungen, aber auch schon in der Einleitung seiner Uebersetzung eingehend Rücksicht nimmt. Die Antwort von der andern Seite wird nicht auf sich warten lassen, doch ist dieses Mal der Sachgehalt so evident dargethan, dass den Gegnern wohl nichts anderes als Zugeständniss übrig bleiben wird. Dabei werden die Verdienste von Ritschl, Westphal und anderer noch lebender, auf gleichem Felde thätiger Gelehrten, sowie so manches berühmten Vorgängers gebührend anerkannt; allein obschon die Frage über das Wesen der altgriechischen Musik eine Frage der Gegenwart geworden ist, und zwar eine solche, die durch den Scharfsinn der Forscher glänzend klar gelegt worden ist, so müssen wir doch Herrn O. Paul vor Allen das Verdienst zugestehen, aus letzter Hand den Gegenstand erschöpfend erörtert zu haben. Möchte der junge Gelehrte, der mit ebenso viel Glück wie Scharfsinn diesen schwierigen Gegenstand altclassischer Philologie behandelt hat, Zeit und Lust finden, auch die übrigen bekannten, in der That wenig zahlreichen musikalischen Schriften des Alterthums zu übersetzen und zu commentieren. Sehr erfreulich ist es, dass dem Herrn Verfasser jüngst ein Lehrstuhl an der Universität Leipzig zu Theil geworden ist. *K.*"

So urtheilte im »Literarischen Centralblatt« vom 7. Dec. v. J. (Nr. 49 Sp. 1329—30), der sich K. (i. e. Dr. Kretzschmar, ein Schüler und vollständiger Gesinnungsgenosse Herrn Paul's) unterzeichnende Recensent über oben genanntes Werk. Wer die Beziehungen der Kritiken über musikalische Werke im »Literarischen Centralblatt« — einem der angesehensten (leider aber höchst ungleichwerthen) kritischen Blatte — zu Herrn Professor Paul nicht kennt und über dessen Gelehrsamkeit nicht unterrichtet ist, möchte wohl versucht sein, obige Arbeit als eine wissenschaftlich gediegene, gleichsam als eine Musterarbeit hinzunehmen.*) Es würde demnach als eine Pflicht der Redaction dieser Zeitung erscheinen, auf ein so bedeutendes Werk hinzuweisen, beziehungsweise eine eingehende Würdigung desselben in diesen Blättern zu veranlassen. Jedoch hat es die Redaction seit jenem unwürdigen Streit zwischen Paul und Bellermann unter ihrer Würde gehalten, Osc. Paul's Schriften anzuzeigen, zumal deren wissenschaftlicher Werth höchst zweifelhaft ist und eine ungünstige Besprechung wahrscheinlich Herrn Paul zu gewohnter persönlicher Polemik wieder veranlasst hätte, da er sich bewusst, auf dem Gebiete wissenschaftlicher Polemik seinen Gegnern nicht Stand halten zu können. Wenn die Redaction heute Herrn Paul's Erwähnung thut, so geschieht es nur, um die Leser dieser Zeitung mit einer Beurtheilung der Boetius-Uebersetzung bekannt zu machen, die in einem den Musikern vielleicht weniger zugänglichen philologischen Fachblatte erschienen ist, wo ihm auf sprachlichem Gebiete dieselbe Unwissenheit nachgewiesen

*) Eine lächerliche Anzeige hat das Buch in einer musikalischen Zeitung erfahren, in Nr. 45 des vorigen Jahrgangs der »Neuen Berliner Musikzeitung« durch Herrn Robert Eitner. Dort heisst es: »Wir sind durch die Paul'sche Uebersetzung mit einem Schlage allem Zweifel über die schwere oder leichte Verständlichkeit des Werkes enthoben und konnen uns mit Genuss (!) dem alten berühmten Werke hingeben.« Herr E. druckt dann spasshafter Weise gerade einige derjenigen Stellen der genussreichen Uebersetzung ab, welche von den ärgsten Uebersetzungsfehlern wimmeln.

wird, wie es früher in diesen Blättern in musikalischer Beziehung geschehen ist. Diese Beurtheilung ist in dem »Philologischen Anzeiger« (als Ergänzung des Philologus herausgegeben von Ernst von Leutsch 5. Band, 6. Heft, Göttingen 1873) zu finden. Wir lassen dieselbe hier mit einigen ergänzenden Bemerkungen folgen. Der Verfasser der Recension hat sich nicht genannt.

,,Die Lösung der vielen schwierigen Probleme, welche die uns überlieferte musikalische Theorie der Alten bietet, kann neben Anwendung der philologischen Methode vielfach der technisch-musikalischen Kenntniss nicht entrathen; diese Betrachtung hat den Herausgeber obiger Schrift, der nicht Philologe ist, vermuthlich geleitet, als er es unternahm, einen der alten Quellenschriftsteller über Musik in deutscher Uebertragung und mit deutschem Commentar zu veröffentlichen. Boetius, der im sechsten Jahrhundert seine fünf Bücher *de institutione musica* als einen Theil seiner Behandlung der mathematischen Disciplinen herausgab, erschien ihm dazu besonders geeignet, weil er das in den griechischen Quellen vorhandene Material sorgfältig gesammelt habe, weil er »den musikalischen Ausdruck seiner Zeit repräsentire«, und zur Fortpflanzung der griechischen Theorie auf das Mittelalter wesentlich beigetragen habe. Da uns die griechischen Quellen des Boetius, namentlich Ptolemaeus, zum grossen Theil noch selbst zugänglich sind, so möchte mancher den Wunsch gehabt haben, zuerst diese zum vollen Verständnisse gebracht zu sehen, aus denen doch die Anschauung des griechischen Systems unmittelbar und sicherer zu gewinnen war. Indessen werden wir bei dem regen Eifer, der sich jetzt auch diesen Studien zugewandt hat, jeden Beitrag, wenn er aus eingehenden Studien hervorgeht, gern empfangen. Der Verfasser hat sich wie es scheint mit Boetius eifrig beschäftigt, da er sich, wie er mittheilt, einen ausgedehnten handschriftlichen Apparat zu demselben verschafft hat und ihn auch lateinisch herausgeben will. Wie bekannt, hat Friedlein vor einigen Jahren auf Grund neuen Materiales den Text des Boetius herausgegeben.

,,Der Uebersetzung geht eine Einleitung voraus, in welcher die literarischen Nachrichten über Boetius zusammengestellt werden, dann aber auch schon mehreres Technische (die Tonfolge in den Geschlechtern u. A.) berührt (wir dürfen sagen: vorweggenommen) wird. Die etwas gezierte Art, in welcher von anderen Forschern gesprochen wird, lässt den Laien in philologischen Dingen erkennen. Noch weniger erfreulich ist die Polemik, die hier und an vielen späteren Stellen des Buches gegen den verdientesten und besonnensten Forscher auf diesem Gebiete, Friedrich Bellermann, geführt wird; unerfreulich besonders darum, weil sie sich vielfach an äusserliche und unwesentliche Dinge haftet und das Bewusstsein der eingreifenden Förderung dieser Studien durch Bellermann, ohne welche Paul selbst seine Arbeiten kaum würde unternehmen können, zu wenig erkennen lässt.

,,Die Uebersetzung liest sich fliessend und strebt Verfasser sichtlich nach bequemer deutscher Darstellung, nach Verwischung des Eindrucks der Uebertragung. Fragen wir aber daneben, wie es mit einer genauen Wiedergabe der Gedanken und Angaben des Schriftstellers steht, und ziehen zu diesem Behufe den lateinischen Text zu, so werden wir schon auf den ersten Seiten sehr bedenklich; und je weiter wir fortschreiten, desto mehr werden wir an dem sorgsamen Studium des Originals, an der genauen Kenntniss anderer Quellen, an dem richtigen Verständniss allgemeiner Gedanken sowohl wie technischer Mittheilungen, ja vielfach an der Kenntniss des Lateinischen irre. So spricht Boetius I, 1 von den Arten, wie man die Sehkraft erklären könne: *adest enim cunctis mortalibus visus, qui utrum venientibus ad visum figuris, an ad sensibilia radiis emissis efficiatur, inter doctos quidem dubitabile est:* Paul übersetzt »ob diese nun durch Figuren, welche zu Gesicht kommen, oder dadurch, dass Strahlen auf die Sinneswerkzeuge gerichtet sind, hervorgebracht wird«. Er hat den Sinn des zweiten Satztheiles völlig umgekehrt. Boetius will die Existenz einer Weltharmonie darthun: (I, 2) *qui enim fieri potest, ut tam velox caeli machina tacito silentique cursu moveatur;* Paul »wie könnte es denn sonst geschehen, dass die Maschine des Himmels so schnell und in so schweigsamem Laufe bewegt wird?« Durch verkehrte Beziehung des *velox* ist wieder gerade der entgegengesetzte Sinn in die Stelle getragen.*) In demselben Capitel heisst es von den Bahnen der Gestirne: *alii [cursus] excelsiores alii feruntur*, »man hält einige Bahnen für niedriger, andere für höher«. Es war leicht zu sehen, dass *feruntur* buchstäblich zu nehmen ist. Cap. 3 heisst es: *velut si conum, quem turbinem vocant, quis diligenter extornet*, »gleichwie wenn Jemand einen Kegel, den man gewöhnlich Kreisel nennt, sorgfältig ausschmückt«. Der Uebersetzer fand wohl *extornare* (drechseln) nicht in seinem Lexikon und hielt es für einen Fehler statt *exornare*. I, 34 vergleicht Boetius die Aufgabe des rechten Musikers, d. i. des mit wissenschaftlicher Kenntniss ausgerüsteten, mit anderen Thätigkeiten, bei denen die geistige Leitung über der technischen Ausführung steht: *quod scilicet in aedificiorum bellorumque opere videmus, in contraria scilicet nuncupatione vocabuli. Eorum namque nominibus vel aedificia inscribuntur vel ducuntur triumphi* etc. Paul: »dies sehen wir sowohl bei Ausführung schöner Kunstwerke, als auch durch die Wortbezeichnung!«**) Es bedarf keines weiteren Wortes über solche

---

*) Aehnlich ist das Missverständniss I, 20, wo Boetius von den einzelnen Saiten der Scala spricht, von denen Terpander die siebente in Rücksicht auf die Aehnlichkeit mit den sieben Planeten hinzugefügt haben soll. Es heisst dann weiter: ,,*Inque his quae gravissima quidem erat, vocata est »hypate«, quasi major atque honorabilior, unde Jovem etiam hypaton vocant. Consulem quoque eodem nuncupant nomine propter excellentiam dignitatis. Eaque Saturno est adtributa propter tarditatem motus et gravitatem soni.*''

Hier ist *ea* auf *hypate* zu beziehen: ,,Und diese'' (nämlich die tiefste *hypate* benannte Saite) ,,wurde dem Saturn zugeschrieben wegen der Langsamkeit der Bewegung und der Tiefe des Klanges.'' Paul übersetzt dagegen: ,,Auch den Consul nennt man seiner hohen Würde wegen mit diesem Namen (ὕπατος) und dem Saturn ist er (der Name!!) wegen der Langsamkeit u. s. w. zugetheilt worden.'' Derselbe Fehler ist auch in Paul's »Die absolute Harmonik der Griechen« (Leipzig 1866. 4⁰) Seite 4 zu finden. — In demselben Kapitel ist weiter unten von den Tetrachorden die Rede. Zunächst wird vom Heptachord gesagt, dass es sich in zwei verbundene Tetrachorde theilen lasse; vom Octachord heisst es dann: ,,*In octachordo vero quoniam octo sunt chordae superiores quattuor, id est hypate, parhypate, lichanos, mese unum tetrachordum explent. Ab hoc vero disjunctum atque integrum inchoat a paramese progreditur per triten et paraneten et finitur ad neten.*'' D. h. Im Octachord aber füllen die vier ersten .... ein Tetrachord aus; von diesem aber getrennt und (in sich) vollständig beginnt [das zweite Tetrachord] mit der Paramese, schreitet hierauf durch die Trite und Paranete fort und endigt mit der Nete! Paul übersetzt dagegen: ,,Von diesem (dem ersten Tetrachorde) aber vollkommen getrennt (!) fängt das andere von der Paramese an«, u. s. w. Auch diesen Fehler finden wir schon in seiner »absoluten Harmonik der Griechen« Seite 6.

D. Red.

**) Wir erlauben uns diese Stelle etwas ausführlicher herzusetzen: ,,*Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servilio operis sed imperio speculationis adsumpsit. Quod scilicet in aedificiorum bellorumque opere videmus, in contraria scilicet nuncupatione vocabuli. Eorumque namque nominibus vel aedificia inscribuntur vel ducuntur triumphi, quorum imperio ac ratione instituta sunt, non quorum opere servilioque perfecta.* Dies übersetzt Paul folgendermaassen: ,,Der aber ist ein Musiker, welcher bei genauer ,,Abwägung der Wissenschaft die Kenntniss des Musicirens nicht im ,,Dienste praktischer Ausführung, sondern mit der Herrschaft der ,,Forschung in sich aufnimmt. Dies sehen wir sowohl bei Ausführung schöner Kunstwerke, als auch durch die Wortbezeichnung. ,,Denn mit dem Namen derjenigen werden die Kunstwerke benannt und für die werden Triumphe gefeiert, durch deren Befehl ,,und Wissenschaft dieselben entworfen wurden, nicht aber mit dem

Missverständnisse, und es fällt dann weiter nicht auf, wenn *attonitus* »durch Zufall hinzugeführt«, *offensus* »geöffnet«, *titubare* gar nicht übersetzt wird. Schlimmer noch sind solche Fehler bei einem, der über die musikalische Theorie »forscht«, wenn sie auch in technischen Dingen vorkommen. I, 3 *Idcirco definitur sonus percussio aeris indissoluta usque ad auditum,* »deswegen wird der Klang als unaufgelöster Luftstoss, welcher bis zum Gehör dringt, definirt«. Der Uebersetzer musste in jenen Worten die Definition des Tones bei den Pythagoräern erkennen (Nicom. p. 6 πλῆξις ἀέρος ἄθρυπτος μέχρι ἀχοῆς) und sehen, dass *indissolutus*, ungebrochen, zu *usque ad auditum* gehört. Ueber den Einfluss des Zahlverhältnisse auf die Consonanzeu heisst es I, 5 *obtinere igitur maiorem ad consonantias potestatem videtur multiplex, consequentem autem superparticularis,* »in Betreff der Consonanzen scheint also das Vielfache und in der Folge auch das Uebertheilige die grössere Herrschaft zu behaupten«. Es heisst vielmehr so: »es scheint, dass auf Hervorbringung der Consonanzen das Vielfache grösseren Einfluss habe, diesem zunächst aber das Uebertheilige«. *) Alles also, worauf es ankommt, ist hier missverstanden. Alle Bedeutung spricht Boetius auch der Wahrnehmung nicht ab: I, 9 *quasi admonitionis vicem tenet auditus:* Paul »den Wechsel der Erinnerung hält gewissermaassen das Gehör fest!« **) I, 28: *Consonantiam vero licet aurium quoque sensus diiudicet, tamen ratio perpendit:* Paul »der Gehörsinn hat die Berechtigung, die Consonanz zu beurtheilen, doch steht die Berechnung höher«! I, 21 bei Erklärung der Tongeschlechter: *enarmonium vero quod est, magis coaptatum est,* Paul »das Enharmonische ist noch mehr zusammengesetzt«. Der Forscher in den antiken Musikern musste wissen, dass mit *coaptare* das griechische ἁρμόζειν wiedergegeben wird. *) Wir brauchen diese Beispiele nicht zu vermehren; wir könnten eine Menge ungenauer Wortübertragungen, mangelhafter Auflösungen der Sätze durch Unkenntniss der Bedeutung der Conjunctionen, vielfacher Weglassungen u. dgl. anführen; es genügen die obigen um zu zeigen,

---

„Namen derer, durch welche diese Kunstwerke praktisch ausge„führt und vollendet wurden.“ Obwohl diese Stelle schwerverständlich ist und namentlich die Worte *in contraria scilicet nuncupatione vocabuli* unklar scheinen, so ist es dennoch unbegreiflich, wie Paul den vorstehenden Unsinn zu Tage bringen konnte. Der Sinn der Stelle ist folgender: „Der erst ist ein Musiker, der nach genauer Erwägung der Vernunftgründe die Kenntniss des Gesanges nicht durch die Dienstleistung eines (einzelnen) Werkes, sondern durch die Herrschaft der Wissenschaft gewonnen hat. Dies sehen wir nämlich bei den Werken der Baukunst und des Krieges, nämlich durch die entgegengesetzte Bezeichnung“ (d. h. entgegengesetzt derjenigen Bezeichnung, welche bei der entgegengesetzten Auffassung stattfinden würde). „Denn mit dem Namen derjenigen Männer schmückt man die Gebäude und den Namen derjenigen Männer feiert man durch Triumphe, unter deren Herrschaft und durch deren Vernunft jene (d. h. die Gebäude und die Siege) zu Stande gebracht sind, nicht aber (mit dem Namen) derjenigen, durch deren Handarbeit und Dienstleistung sie ausgeführt sind.“ *D. Red.*

*) Hierin liegt auch der Grund, weshalb die Alten die Duodecime 1 : 3, ein vielfaches Verhältniss, eine *proportio multiplex*, zu den Consonanzen, dagegen die Undecime (d. h. Octave und Quarte = 3 : 8, eine *proportio multiplex superpartiens*) nicht zu diesen rechnen. — In den die Zahlenverhältnisse der Intervalle besprechenden Kapiteln zeigt der Uebersetzer sowohl in musikalischer wie sprachlicher Beziehung ganz besondere Unsicherheiten, z. B. I, 16: „*Diapason vero et diapente tripla comparatione colligitur hoc modo* II. IIII. VI, *bis diapason quadrupla collatione perficitur hoc modo* II. IIII. VIII,“ übersetzt Paul: „Diapason und Diapente stellt man in dreifacher „Vergleichung dar, 2 : 4 : 6; Bisdiapason bringt man in vierfache „Verknüpfung (?), 2 : 4 : 8.“ Der Uebersetzer hat sich offenbar durch die aus drei Zahlen bestehende Reihe verleiten lassen, während Boetius dieselben nur desshalb setzt, weil er sich wohl bewusst ist, dass die Octave die eigentliche Grenze der Intervalle ist. Die Stelle ist demnach ganz einfach so zu übersetzen: „Die Duodecime wird durch das dreifache Verhältniss (d. h. 1 : 3) dargestellt auf diese Weise 2 : 4 : 6; die Doppeloctave entsteht durch das vierfache Verhältniss (d. h. 1 : 4) auf diese Weise 2 : 4 : 8.“ *D. Red.*

**) Boetius I, 9 heben wir noch folgende Stelle hervor: *Ipse enim sensus aeque maximis minimisque corrumpitur; nam neque minima sentire propter ipsorum sensibilium parvitatem potest, et majoribus saepe confunditur, ut in vocibus, quas si minimae sint, difficilius captat auditus, si sint maximae, ipsius sonitus intentione surdescit.*“ „Denn der Sinn selbst wird gleicherweise durch sehr Grosses und durch sehr Kleines vernichtet; denn er kann das sehr Kleine nicht wahrnehmen wegen der Kleinheit des Wahrzunehmenden selbst, durch zu Grosses geräth er in Verwirrung, wie z. B. bei den Tönen, welche das Gehör, wenn sie sehr klein sind, schwerer fasst, wenn sie aber sehr gross sind, so wird es durch die Stärke des Schalles selbst betäubt.“ Dies übersetzt Paul: „Der Sinn selbst wird u. s. w. „denn er kann das Kleinste wegen der Kleinheit der Empfindungen selbst nicht fühlen und wird auch oft mit dem „Grössten verschmolzen z. B. hinsichtlich der Töne, die das „Gehör nicht so leicht aufnimmt, wenn sie sehr klein sind“ etc. — Ganz einfache Dinge werden oft durch gezierte Ausdrucksweise unverständlich, z. B. I, 10 *malleorum pondus examinat*, „er prüft das Gewicht der Hämmer“. Paul sagt: „er nahm das Gewicht der Hämmer ab“.

Lächerlich ist es aber, wenn der Uebersetzer gerade die einem heutigen Musiker unbekannteren Ausdrücke (die term. techn. für die Intervalle und die lateinischen Verhältnisszahlwörter) unübersetzt lässt und folgendes für Deutsche Uebersetzung ausgiebt: I, 16: „Wenn eine höhere oder tiefere Stimme mit einer anderen die Pro„portion Sesquialter und Sesquiterz bildet, so wird man die „Consonanzen Diapente und Diatessaron erhalten; in der Pro„portion Sesquioctave wird man den Ganzton finden, ... „Sesquiterz erzeugt die Consonanz Diatessaron, Sesqui„alter die Consonanz Diapente; das zweifache bewirkt die „Symphonie des Diapason.“

Boetius I, 19 heisst es: „Die Consonanz der Octave besteht aus „fünf ganzen und zwei halben Tönen, welche indessen (*tamen*, wofür Paul »dennoch« übersetzt) „nicht einen ganzen Ton ausmachen. „Denn da gezeigt worden ist, dass die Octave aus Quarte und Quinte „besteht, und die Quarte, wie erwiesen ist, aus zwei ganzen und „einem halben Tone und die Quinte aus drei ganzen und einem hal„ben Tone besteht, so machen sie, (nämlich beide Quarte und Quinte) „mit einander verbunden fünf ganze Töne aus.“ [Paul sagt „fünf ganze und zwei halbe Töne“, was möglicherweise ein Zusatz in der von ihm benutzten Handschrift sein kann.] Im Text heisst es dann weiter: „*Sed quoniam duo illa semitonia non erant integrae medietates,* „*eorum conjunctio ad plenum usque non pervenit, sed medietatem qui*„*dem superat, ab integritate relinquitur. Estque diapason secundum* „*hanc rationem ex quinque tonis et duobus semitoniis, quae sicut ad in*„*tegrum tonum non aspirant, ita ultra integrum semitonium prodeunt.*“ Dies übersetzt Paul: „Weil jene beiden Halbtöne zusammen ge„nommen nicht die Verbindung von zwei gleichen Hälften zu „einem Ganztone sind, sondern der eine Halbton grösser, „der andere kleiner als die Hälfte eines Ganztones ist, „so besteht Diapason nach dieser Berechnung aus fünf Ganztönen „und zwei Halbtönen, welche letzteren zusammengenommen einen „ganzen Ton nicht erreichen, das Maass eines vollkommenen Halb„tones jedoch überschreiten.“ Ist das nicht musikalisch und sprachlich absoluter Unsinn, ganz abgesehen davon, dass Herr Paul nicht einmal die Vocabel *integer* kennt? wo giebt es denn in der diatonischen Tonleiter zwei ungleiche halbe Töne? wo ist denn hier von der Theilung des ganzen Tones in den grossen und kleinen Halbton die Rede? Ausserdem würde ja gerade ein grosser und ein kleiner Halbton einen vollen ganzen Ton ausmachen! Die Stelle ist ganz einfach so zu übersetzen: „Da aber jene beiden Halbtöne nicht volle „Hälften [eines solchen ganzen Tones] sind, so erreicht ihre Verbin„dung nicht einen vollen ganzen Ton, sondern übertrifft zwar die „Hälfte (eines solchen), ist aber geringer als das Ganze (d. h. klei„ner als ein ganzer Ton). Nach dieser Berechnung besteht also die „Octave u. s. w.“ *D. Red.*

*) I, 12 spricht Boetius von dem Unterschied zwischen Sprechen und Singen, und sagt dem Aristoxenus folgend: „*Omnis vox aut* συνεχής *est, quae continua, aut* διαστηματική, *quae dicitur cum intervallo suspensa.*“ Dies übersetzt Paul „mit dem Intervall schwebend“, während Boetius sagen will „mit Zwischenraum“, die Stimme ist „durch Zwischenräume begrenzt“, also dasselbe, was wir unter dem griechischen διαστηματική zu verstehen haben. „Schwebend“ ist sicherlich aber der unpassendste Ausdruck, den ein musikkundiger Uebersetzer wählen konnte, denn derselbe muss wissen, dass das Wort „schwebend“ im Deutschen als terminus technicus die Unreinheit eines Intervalles bezeichnet, daher die Ausdrücke gleich-schwebende und ungleich-schwebende Temperatur im Gegensatz zur reinen (natürlichen) Stimmung. *D. Red.*

dass der Uebersetzer weder des Lateinischen hinlänglich kundig, noch im Sprachgebrauche der Musiker genügend fest, noch überhaupt sorgfältig genug sich gezeigt hat, um als berufener Uebersetzer eines lateinischen musikalischen Schriftstellers betrachtet zu werden. Für die zu erwartende lateinische Ausgabe erweckt dies ein übles Vorurtheil, auch wenn nicht verschiedene Male des Verfassers Unsicherheit in kritischen Dingen schon in der Uebersetzung stark hervorträte. So giebt er z. B. dem ganzen Werke schon einen unrichtigen Titel; derselbe war, wie Friedlein nach der guten Ueberlieferung schreibt, *de institutione musica*, von der musikalischen Unterweisung. Auch gehört hierher die Frage nach den Ueberschriften der einzelnen Capitel, welche er sich wohl hätte vorlegen können. Nach unserer Ueberzeugung rühren dieselben nicht vom Schriftsteller her, weil viele Abschnitte mehr enthalten wie die Ueberschrift sagt, andere zu klein an Umfang sind, um ausgedehnte Ueberschriften zu rechtfertigen, und mehrfach der eine Abschnitt sich ganz unmittelbar an den vorherigen mit Ausschluss jeder Unterbrechung anschliesst. Um einiges Einzelne zu nennen, so übersetzt Paul I, 1 (Friedl. p. 185) die Lesart *pacatissime* »auf die friedlichste Art«, wo Friedlein nach der guten Handschrift *pacatissimae* (*mentis*) liest, und ähnlich vorher statt (Friedl. p. 180 *maximae permutationes*) die schlechtere Lesart *maxime*. Die handschriftliche Schreibart *e* für *ae* scheint ihm nicht bekannt zu sein. Cap. 3 (Friedl. p. 190) übersetzt er die unsinnige Lesart einiger Handschriften *rarusque*, während es *rarosque* [*pulsus*] heisst. Cap. 6 giebt er die Worte: *ea namque probantur coaptationi consentanea*, so wieder: »das wird zur Vergleichung für vernunftgemäss erachtet«, und folgt also der schlechten Lesart *comparationi*. Cap. 20, wo von der allmäligen Vermehrung der Saiten die Rede ist, heisst es bei Boetius: *paramese quidem vocata est sola, quae post mediam collocabatur*, welche nach der μέση, der mittleren, gesetzt wurde: die schlechteren Handschriften bei Friedlein lesen *medium*, ohne Sinn; danach übersetzt Paul: »Paramese wurde nun eben blos mit dem einen Namen benannt, als sie hinter die Mitte gesetzt wurde«. Abgesehen von dieser Unklarheit in Handhabung der Kritik, tritt, soviel wir erkennen, trotz seines Rühmens Kenntniss einer anderen und besseren Ueberlieferung nicht hervor. Ein Kölner Codex, aus dem er p. 26 ein Facsimile mittheilt, stimmt demnach mit der schlechteren Familie bei Friedlein, welche dieselbe Tabelle enthält.

,,Der Uebersetzung ist ein ausführlicher Commentar beigegeben, der aber keineswegs den Zweck verfolgt, von Capitel zu Capitel die Schwierigkeiten des Boetius zu erklären und seine Mittheilungen im Einzelnen auf ihre Quellen zurückzuführen, sondern nur, neben kurzer Zurückweisung auf den Inhalt der Capitel, an geeignet scheinenden Stellen eine Masse Materiales zusammenzutragen, was bei jedem anderen Schriftsteller in gleicher oder ähnlicher Weise geschehen konnte, am besten aber überhaupt nicht in Commentare, sondern in systematische Handbücher gehört. Dahin rechnen wir die langen Erörterungen über pythagoräische Zahlenlehre, die weitläufige Darstellung über die Instrumente der Alten, die Mittheilungen über die Schwingungsgesetze nach Helmholtz und manches Andere, wobei man den Boetius völlig aus den Augen verliert; wenn auch Manches nicht ohne Fleiss zusammengestellt ist und auch einzelne Paralellen mit neuer Theorie sich als interessant erweisen. Im Allgemeinen aber ist es bei ungemeiner Weitschweifigkeit (namentlich durch die in endloser Menge wiederholten Tabellen) dem Leser schwer gemacht, den Inhalt des Commentars sich recht nutzbar zu machen, und man weiss vielfach nicht recht, ob er ihn mehr für Philologen oder Musiker bestimmt hat; erstere können das Meiste auch anderweitig finden. Wie wenig er sich in den Grenzen des Commentars hält, zeigt noch die Beigabe einer vollständigen (ebenfalls nicht sehr gelungenen) übersetzung der pseudo-euclidischen *Introductio*, sowie des ganzen Abschnitts über die thetischen und dynamischen Tonbenennungen bei Ptolemaeus, obgleich zu letzteren Boetius gar keine nothwendige Veranlassung bot. In der Benutzung der letzteren ist er, von einzelnen Abweichungen abgesehen, ganz in den Fesseln der Westphal'schen Theorie, und hat eingehenden Widerlegungen, wie der Ziegler'schen, keine Beachtung geschenkt. Dagegen bietet ihm dieser Abschnitt wiederum Gelegenheit zur Fortsetzung jener unerquicklichen Polemik gegen Bellermann, aus dessen Familie er sich noch dazu persönlich angegriffen glaubt.

,,Das Unternehmen, Boetius zu übersetzen und zu erklären, war gewiss ein verdienstliches; wir können uns aber nicht zu der Anerkennung entschliessen, dass es hier in die richtige Hand gekommen sei. Man wird die Paul'sche Uebersetzung nur mit der grössten Vorsicht und nur mit beständiger Zuziehung des Originals benutzen dürfen.''

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Clavier.

A. Uebungen und Etuden.

W. O. **Louis Köhler, Erster Unterrichtsgang,** Op. 227.[1]) Vorliegendes Werk ist als allererste praktische Clavierschule zu verstehen. Dem Schüler muss die Haltung des Armes und der Hand bekannt sein, er muss die Namen der Tasten und die Noten des G-Schlüssels von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{g}}$ kennen und erhält nun das Buch, welches ihn von ganz kleinen Stückchen, beide Hände in Octaven, beginnen lässt. Die erste Nummer hat lauter ganze Noten; allmälig belebt sich die Rhythmik; jede neue Nummer bringt etwas Neues, der Verfasser fügt auch erklärende Notizen und solche, welche sich auf die Art des Studiums beziehen, bei, mischt auch manches Volksliedchen mit unter, giebt die nebenher vorzunehmenden Fingerübungen genau an und macht diejenigen anderweitigen Stücke namhaft, welche als eigentliche musikalische Nahrung eingefügt werden sollen. Dass Alles mit pädagogischem Takte gemacht ist und hübsch progressiv geordnet, das kann ja von einem mit der Clavierpädagogik so lange Beschäftigten, der des Instructiven schon so ausserordentlich viel geliefert hat, nicht anders erwartet werden. Wenn ich daher glaube, dass das Heft im Allgemeinen sehr zu empfehlen ist, so will ich nicht unterlassen, auf einige Einzelheiten hinzuweisen, welche mir aufgefallen sind. Ich würde den Schüler gar keine Stücke spielen lassen, bei welchen beide Hände in Octaven gehen. Die Schwierigkeit des doppelten Lesens gehört ja gerade mit zu den Grundlagen des Clavierspiels, und wenn der Schüler sogleich von Anfang an, wo er es mit lauter langen Noten zu thun hat, daran gewöhnt wird, so ist es nicht nöthig, hernach gleichsam nochmals von vorn anzufangen, wie unser Verfasser S. 5 thut. — Da, wo zum ersten Male die Figur vorkommt, wird bemerkt: »Das Sechzehntel muss etwas spät und leicht zur Folgenote übergehen.« Etwas spät — was heisst das? offenbar: zu spät, es soll so gespielt werden. Dann muss man aber auch so schreiben. An Ungenauigkeiten dürfen wir den Schüler doch nicht gewöhnen. Ich vermuthe fast, dass wir es hier mit einer Spielmanier zu thun haben, die vielleicht neuerdings

[1]) Erster Unterrichtsgang im Klavierspiel. Eine methodisch geordnete Folge von Uebungsstücken nebst theoretischen Notizen von Louis Köhler. Op. 227. Offenbach a. M., Joh. André. (11341.) Folio. 55 S. fl. 1. 48.

üblich wird, denn später sagt der Verfasser: »Die punktirten Rhythmen werden in der Art ausgeführt, dass der Punkt fast übervoll ausgehalten und das Sechzehntel um so später und rascher zur folgenden Note hinüber gespielt wird.« Das »fast« hat natürlich keinen Sinn: entweder wird der Punkt wirklich übervoll gehalten oder nicht. Ich bin der Meinung, dass keiner unserer classischen Componisten ein solches übervolles Halten gemeint hat. Es sei zugegeben, dass hin und wieder der Charakter eines Stückes oder einer Stelle einen solchen Vortrag rechtfertigen kann — dies bleibt aber immer eine Ausnahme, die man dem Anfänger nicht als Grundsatz darstellen darf. — Als letzte Bemerkung sei noch gesagt, dass mir das Verhältniss der Schwierigkeit und des musikalischen Werthes bei den hier gegebenen und den nur empfohlenen Stücken nicht immer das richtige zu sein scheint. Auf S. 35 wird z. B. als hierher gehörig die Sonate Op. 6 von Beethoven und die Op. 56 von A. André, beide zu vier Händen, namhaft gemacht. Hat nun aber der Schüler diese gespielt, so kann man ihm unmöglich hernach eine Bagatelle wie die hier folgende in D-dur $^3/_8$, 16 Takte gross, zumuthen, nur um einige Pralltriller zu üben. Uebrigens ist es seltsam, dass Beethoven's Op. 6 viel später, auf S. 53 noch einmal als dorthin passend aufgeführt wird. Vielleicht überlegt sich der Verfasser diese Punkte noch einmal bei einer späteren Auflage.

Louis Köhler, 24 musikalische Clavierübungen, Op. 234. 2) Allgemach fängt es doch an, mir leid zu thun, dass der vielbewährte und mit Recht geschätzte Verfasser nicht auch einmal — aufhört, für den Unterricht zu schreiben. Haben wir denn immer noch nicht genug? Hat Herr Köhler selbst nicht schon für Alles gesorgt? Und was sind »musikalische« Clavierübungen? Im weiteren Sinne ist ja doch jede Clavierübung musikalisch. Soll aber damit gesagt sein, dass neben dem Instructiven hier das Künstlerische ganz besonders hervortrete, so muss ich nach meiner besten Ueberzeugung sagen, dass dies eben nicht der Fall ist. Unter den 24 Nummern sind höchstens acht, die ich in solchem Sinne musikalisch nennen kann; die übrigen sind Miniatur-Etuden, zur Uebung zum grössten Theile gut, aber so trocken, wie nur Etuden irgend sein können. Und was soll die jeder Nummer beigefügte Notiz: »7mal da Capo«, »2mal da Capo« etc.? Muss der Schüler nicht jedes Stück, jede Uebung so oft spielen, bis er sie kann? Und wenn er sie nun kann, soll er sie da etwa doch immer 7mal etc. spielen? Da wüsste ich doch wahrlich nicht, warum! — War es dem Verfasser darum zu thun, in günstigster Vereinigung musikalischen Inhalt und technisch Uebendes zu geben, so will mir scheinen, dass sich diese Aufgabe in des alten Czerny Op. 481 und 139, sowie neuerdings in S. Bagge Op. 14 entschieden glücklicher gelöst findet.

2) 24 musikalische Clavierübungen in progressiver Folge von Louis Köhler. Op. 234. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13084.) Fol. 13 S. Mk. 2. 50.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Engländer über deutsche Musikaufführungen und Werke deutscher Meister.

II.

Prof. Oakeley über die Schumannfeier in Bonn.

(Im Auszug.)

Wenngleich von überwiegend künstlerischem Interesse, dürfen uns diese deutschen Musikfeste doch nicht vergessen lassen, wie wichtig dieselben von einem allgemeineren Gesichtspunkte aus auch für den Beobachter des Nationalcharakters sind. Denn versammeln sie nicht die hervorragendsten Vertreter dieser hervorragendsten Kunst der so mannigfach begabten, auf dem Gebiete der Geistesthätigkeit noch vielseitigeren Nation, als selbst die Athener waren? Dieses starke und treue und zartempfindende Volk, welches in der Darstellung unseres Kensingtonkünstlers im Jahre 1869 als eine mit philosophischer Lectüre beschäftigte Frau symbolisirt erscheint, während in der nächsten Abtheilung Frankreich drohend die Abzeichen der ersten militärischen Nation schwingt — und das auf der Wiener Ausstellung hinwiederum sich selbst als ein »Volk von Siegern« gekennzeichnet hat. Dieses Heer gewaffneter Minnesänger, denen Moltke theuer, doch Beethoven noch theurer ist! In Wahrheit also berühren diese Festversammlungen den politischen Beobachter eben so sehr wie den Musiker; und obgleich die heutige Kritik sich's angelegen sein lassen mag, das wundersame Wachsthum dieser so zarten und duftigen Blüthe, der neueren Musik, auf dem kernigen und riesigen Eichstamme des deutschen Charakters als ein blos zufälliges oder räthselhaftes Phänomen zu betrachten, so wird doch der künftige Geschichtsphilosoph, wenn er zu der Darstellung des gegenwärtigen Kapitels im Geschichts-Epos gelangt — welches er passender Weise die ἀριστεία Deutschlands nennen kann, ganz anders rechnen. Man mag in der That ein deutsches Musikfest ein Schauspiel heissen, welches nimmer gesehen worden ist, seitdem das Drama der Griechen in den Theatern »dieses glänzenden Gestirns des goldenen Zeitalters« eine andere Nation von Künstlern versammelte, die gleichfalls durch die beste Cultur ihrer Zeit dazu erzogen war, mit gleichem Enthusiesmus den Werken gleich rührigen Strebens, tiefgehender Feinheit und erhabenen Ernstes zu lauschen.

Aber ohne uns dabei aufzuhalten, den Werth und die Bedeutung solcher Gelegenheiten zu rechtfertigen, welches Manchem übertrieben scheinen mag, müssen wir im Auge behalten, dass das gegenwärtige Fest ein besonderes Interesse bot, in sofern es dem Andenken eines Mannes gewidmet war, welchem Deutschland lange schon eine Stätte in der Walhalla seiner grossen Tonsetzer gewährt hat, während unsere eigenen Landsleute nur zögernd in Rob. Schumann auch einen weiteren würdigen Nachfolger der grossen Alten anerkannt haben. Die deutsche »Kanonisirung« Schumann's wurde vor 20 Jahren durch öffentliche Zustimmung vollzogen; erst in den letzten 5 Jahren, wenn überhaupt schon jetzt, hat das englische Publikum das Urtheil angenommen und dies vorzugsweise Dank den hingebenden Anstrengungen der Wittwe des Componisten, der »deutschen Künstlerin«, wie sie in ihrem eignen Lande genannt wird. Dass ein aus mannigfachen Elementen zusammengesetztes Publikum ohne ein Zeichen von Ueberdruss (??), vielmehr mit der grössten Begeisterung vom ersten bis zum letzten Ton zwanzig aufeinanderfolgenden grossen und kleinen Werken dieses Componisten zu lauschen vermag, ist ein merkwürdiger Commentar zu der häufigen, doch glücklicherweise nun überwundenen englischen Ansicht von Schumann's »Eintönigkeit«. *) — Die Universitätsstadt Bonn erscheint durch Lage und ihre Verbindungen besonders geeignet, zu denjenigen Städten zu gehören, in welchen die Rheinischen Musikfeste abgehalten werden. Aber aus verschiedenen Ursachen haben die Bewohner Bonns sich mit den Aachenern, Düsseldorfern und Kölnern nicht vereinigt, um abwechselnd mit ihnen die genussreichen Pfingstversammlungen abzuhalten. Vielleicht lässt dieser Ausschluss von den periodisch regelmässig wiederkehrenden Festen Bonn jede Gelegenheit mit Eifer ergreifen, um besondere Feste zur Verherrlichung kirchlicher wie musikalischer Grössen zu organisiren, mit deren Geburt oder Tode es geographisch in Beziehung steht. Ein gutes Resultat dieser musikalischen Isolirung von den Schwesterstädten ist jedenfalls die Feier wenigstens dreier höchst interessanter Feste — im Jahre 1845, 1871 und 1873. Das erste derselben fand zur Enthüllung des Beethoven-Denkmals auf dem Münsterplatze statt, das zweite war die denkwürdige Feier zum Gedächtniss des 100jährigen Geburtstages jenes grossen Meisters; das letzte die Schumannfeier, deren Hauptzweck die Erlangung von Mitteln war, um Schumann ein angemessenes Grab-Denkmal zu errichten. — Prof. Oakeley rügt dann das Local, das zwar akustisch vortrefflich, jedoch in Bezug auf die Grösse ungenügend und was die Lage anbetrifft, unvortheilhaft sei. Die passendere Stelle für die Halle wäre im Hofgarten gewesen. Darauf werden Aeusserlichkeiten berichtet, die wir übergehen, da sie im Textbuche enthalten, und wollen hier nur noch die Bemerkung Oakeley's anführen, dass die Hannoverschen Bläser im Orchester en die fort-

*) Hier geht Herr Prof. Oakeley in seinem Enthusiasmus doch gar zu weit und entspricht dies auch nicht der Meinung fast aller Theilnehmer des Festes; selbst leidenschaftlichste Verehrer der Schumann'schen Muse gestanden sich, dass drei Tage nacheinander nur Schumann'sche Musik zu hören, ihnen doch auch zu viel geworden ist. Die von Oakeley berührte »Eintönigkeit« Schumann's, womit der Mangel an grosser Erfindungsgabe bezeichnet ist, und das Unvermögen, ein grösseres Werk zu schaffen, das durchaus in sich harmonisch und den Gesetzen der wahren Kunst entsprechend gestaltet wäre, wird durch das Schumannfest nicht widerlegt, eher noch deutlicher zu Tage getreten sein.

dauernde Herrschaft Hannovers »auf dem Gebiete des Windes« erinnert hätten.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Cottbus.** (Aufführung des König Oedipus.) An unserem Gymnasium hatte bereits im vergangenen Winter der ordentliche Lehrer Herr Dr. Edmund Veckenstedt es unternommen, mit den Primanern eine Aufführung des Sophokleischen König Oedipus vorzubereiten. Die Aufführung sollte zu Ostern, spätestens zu Pfingsten dieses Jahres stattfinden, als Veckenstedt schwer erkrankte und auf längere Zeit Urlaub nehmen musste. Nach seiner Wiederherstellung nahm er jedoch das Vorhaben wieder auf, und so ist diese Aufführung jetzt, am 25. und 26. September zweimal hintereinander bei regester Betheiligung des Publikums glücklich von Statten gegangen. Die Aula, welche man anfangs zur Aufführung bestimmt hatte, erwies sich bald als viel zu klein, und so entschloss man sich, ein anderes grösseres Local zu wählen, nämlich den Theater- und Concertsaal von Boyde, welcher für 700 Zuschauer Raum hat und an beiden Vorstellungen erdrückend voll war. Die Aufführung geschah in deutscher Sprache. Die jugendlichen Schauspieler hatten ihre Rollen vortrefflich gelernt und trugen sie mit richtigem Verständniss, Gewandtheit und Sicherheit vor und legten auf diese Weise ein rühmliches Zeugniss für die Tüchtigkeit ihres Lehrers ab. — Für den Chor hatte man nach antikem Muster ein besonderes Orchester unterhalb der Bühne mit zwei Altären und einer Thymele errichtet, um welche sich die Sänger, funfzehn der Zahl nach, gruppirten und mit Lebhaftigkeit und Sicherheit ihre Stellungen einnahmen. Namentlich waren die Tanzbewegungen in dem Chor »Wenn mir im Geist Seherkunde« (Εἴπερ ἐγὼ μάντις εἰμί) von guter Wirkung. Die Musik war die H. Bellermann'sche Composition, welche im Jahre 1858 für das Berlinische Gymnasium zum grauen Kloster geschrieben, jetzt vom Componisten zu unserer Aufführung bereitwilligst überlassen war. Die Einübung der Chöre hatte der Herr Cantor Tietz mit grossem Eifer übernommen; derselbe dirigirte natürlich auch bei der Aufführung den musikalischen Theil des Stückes. Das Orchester bestand aus 29 Mann und war aus den besten Kräften der beiden Chöre unserer Stadt zusammengesetzt. Namentlich war die Leistung der Streichinstrumente recht erfreulich, dagegen die Wirkung der Trompeten nicht durchweg schön. Ich würde hier einen ausführlicheren Bericht über die Bellermann'sche Musik folgen lassen, wenn dieselbe nicht schon in verschiedenen anderen Städten (Berlin, Magdeburg, Breslau, Münster u. a.) bekannt geworden und mehrmals in diesen Blättern besprochen worden wäre. *) Bei dem Publikum fand sie den ungetheiltesten Beifall, wie überhaupt die ganze Aufführung einen höchst wohlthätigen Einfluss auf alle Anwesenden machte. Möchten dergleichen Aufführungen die Schulbehörden von der Wichtigkeit des Gesangunterrichtes überzeugen. Auf unserem Cottbuser Gymnasium hat der Schüler wöchentlich nur eine einzige Singestunde, wenn er überhaupt singt. Um so mehr ist es zu bewundern, dass sich unter diesen ungünstigen Verhältnissen ein genügender Chor herstellen liess. Neben dem Herrn Dr. Veckenstedt sind wir daher auch dem Herrn Cantor Tietz für die gelungene Aufführung zu Dank verpflichtet. Es lässt sich leicht ermessen, welche Mühe und welchen Fleiss der Letztere auf die Einübung des musikalischen Theiles des Werkes verwandt haben muss, dass es mit so wenig ausgebildeten Sängern in dieser Weise zur Aufführung kommen konnte.

*) Man vergl. den Artikel »Aufführungen antiker griechischer Tragödien mit moderner Musik« in Nr. 46 und 47 des Jhrg. 1868 dieser Zeitung, wo in Nr. 47 S. 369—71 die Bellermann'sche Composition des »Ajax« und des »König Oedipus« ausführlicher besprochen ist. *D. Red.*

✱ **Halle.** (Jahresbericht.) [Schluss.] Eine Perle der Wintersaison waren die vom Herrn Musikdirector Hassler veranstalteten Kammermusiksoiréen im Verein mit dem Herrn Concertmeister Röntgen, den Herren Haubold, Hermann, Hegar und Thümer aus Leipzig. In der ersten Soirée (24. Nov.) erfreuten uns die genannten Künstler durch ein *Haydn*'sches Streichquartett Op. 64, ein *Schubert*'sches Quartett (Dmoll nachgelassenes Werk) und das grosse Quintett von *Beethoven*, welches namentlich seine grossartige Wirkung nicht verfehlte. Dazwischen flochten sich die A capella-Gesänge des Vereinschores, Minnelieder (bearbeitet von Lilienkron und Stade) »Lieb im Mai« und »An Frau Minne« von Fürst Wizlav und »Liebesklage« von Meister Alexander. Diese hier noch nie gehörten Lieder überraschten und erquickten durch ihre Frische und Anmuth. Das Programm der zweiten Soirée (25. Januar) erhielt noch ganz zuletzt durch Erkrankung des Herrn Hegar eine Abänderung, aber wahrlich nicht zum Nachtheil. Der alte, seit geraumer Zeit in Zurückgezogenheit lebende Künstler Herr Grabau, der Altvater der Cellisten, brachte uns Ersatz. Er »sang« auf seinem wundervollen Cello einige *Bach*'sche Solosachen, welche das Publikum zu den stürmischsten Beifallsäusserungen fortrissen. Auch in den Ensemblesachen war der greise Künstler thätig, so im Trio für Streichinstrumente von *Beethoven* (Op. 9) im Vereine mit Herrn Concertmeister Röntgen und Hermann. Ausserdem trug Herr Röntgen eine *Händel*'sche Violinsonate vor und wirkte im *Schumann*'schen Esdur-Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente mit. Die Clavierpartie hatte Frau Pauline Röntgen und der junge Herr Jul. Röntgen übernommen, welches letzteren in Leipzig gern gehörte Violinsonate (Op. 1) auch uns Hallensern die Begabung des jungen Mannes im hellsten Lichte erscheinen liess. Die letzte Soirée (24. Febr.) wurde eingeleitet durch das *Mozart*'sche Streichquartett C-dur Nr. 6 von den Herren Concertmeister Röntgen, Haubold, Hermann und Hegar. Hierauf das nach Manuscripten der Bachgesellschaft von David für Violine mit Pianofortebegleitung bearbeitete Concert von *J. S. Bach*, dessen eigenthümliche, virtuosenhafte Schönheiten von Herrn Röntgen zur Geltung gebracht wurden. Zum Schluss das grosse *Beethoven*'sche Streichquartett C-dur, Op. 59 Nr. 3. Zwischen 2 und 3 waren die A capella-Gesänge des Vereins eingeschaltet, »Frauenschöne«, Spruch von Sperrvogel (Minnelied), und zwei englische Madrigale: »Süsses Lieb« von *John Dowland* und das fünfstimmige »Tanzlied« von *Thomas Morley*. Letztere namentlich entzückten durch ihre reizende Schönheit. Besonders ist das Tanzlied in Folge der wunderbaren rhythmischen Verschlingungen ein Prüfstein für die Sicherheit und Tüchtigkeit eines Chores. Ausser diesen öffentlichen Soiréen waren noch zwei, bloss Vereinsmitgliedern zugänglich, in welchen unter anderen Scenen aus »Zauberflöte«, *Gluck*'s »Orpheus«, »Acis und Galathea« von *Händel*, sowie Minnelieder zur Aufführung kamen, und einer nicht geringen Anzahl von Vereinsmitgliedern Gelegenheit geboten wurde, durch Vortrag von Liedern und Balladen von *Schubert, Schumann, Mendelssohn, Löwe, Reinecke* u. A. das Repertoire des Vereines zu bereichern. — Das Schlussconcert des Winters (14. März) war den Manen Beethoven's geweiht, zur 45jährigen Feier seines Todestages, der ja in diesen Monat fällt. Die Feier war Beethoven hochwürdig durch die Wahl des Programms und seine Ausführung: Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus aus der Cdur-Messe Op. 86 und die IX. Symphonie. Dazu war ein Soloquartett gewonnen, dessen einzelne Mitglieder, jeder für sich, reiche, wohlverdiente Lorbeeren sammelten. Es waren Frl. Mahlknecht, Frl. Borée, Herr Rebling, Herr Ehrke vom Leipziger Stadttheater. Die orchestrale Partie war der durch Gewandhausmitglieder verstärkten Büchner'schen Symphoniekapelle aus Leipzig übertragen. Es war das erste Mal, dass die IX. Symphonie in Halle aufgeführt wurde, und es mag uns Hallensern nicht verdacht werden, wenn wir auf diese Aufführung stolz sind. — Während des kurzen Sommers brachte der Hassler'sche Verein zwei Aufführungen, von denen die eine, in Form eines Gartenfestes, sich durch grosse Reichhaltigkeit des Programms (Chorlieder) auszeichnete; unter anderen wurden noch ungedruckte Lieder von dem 1843 verstorbenen Gewandhausdirector *Chr. Aug. Pohlenz*, Mendelssohn's Vorgänger, gesungen, welche durch ihren anmuthigen Stil sehr ansprachen. Die andere war *Händel's* »Saul«. Dieses Oratorium wurde am 23. Juli, an seinem 136. Geburtstage *) mit einer glänzenden Ausstattung unter colossalem Zudrange des Publikums von Nah und Fern in hiesiger Marktkirche aufgeführt. Solisten waren Frl. Assmann (David) von der kgl. Hofoper in Berlin, Frl. Scheuerlein (Michal) von der herzogl. Braunschweigischen Hofoper, Herr Wilh. Müller (Jonathan) und der hochverdiente königl. Hofsänger Herr J. Krause (Saul) aus Berlin; die kleinen Partien waren durch Mitglieder des Vereines sehr gut besetzt. Das Orchester war wiederum die Büchner'sche Kapelle aus Leipzig, Clavier (Herr Dr. Struve) und die besonders schwierige Orgelpartie (Herr Lehrer Zehler) waren in Händen tüchtiger Vereinsmitglieder. Alle Mitwirkenden waren von ihrer hohen Aufgabe durchdrungen. Zu unserer grossen Befriedigung hatte Herr Hassler, sowie früher auch dieses Mal die Originalpartitur der Deutschen Händelgesellschaft benutzt, und wir hören, dass dem Mangel der Orchesterstimmen durch die persönliche Güte des Herrn Chrysander, sowie der »Gesellschaft der Musikfreunde« in Wien abgeholfen ist. Wenn schon bei Hassler'schen Aufführungen des Samson, Dettinger Te Deums, Acis und Galathea u. a. der hohe Werth der Originalpartitur im glänzendsten Lichte sich zeigte, so war dies bei der Saulaufführung wegen der verzüglichen Besetzung um so mehr der Fall. Es wäre wohl zu wünschen, dass die Modernisierer Händel's, welche meinen, dass die Originalinstrumentation nicht die gehörige Fülle und Kraft biete und sie willkürlich zu ändern gesucht haben, sich erst ein Mal von der gewaltigen Wucht, sowie andererseits von der

*) Dieses Datum ist bekanntlich vom Jahre 1738 als Compositionsdatum des ersten Chors im Manuscript vermerkt.

innigen Zartheit der Originalinstrumentation persönlich überzeugen könnten, ehe sie die grossen Meister zu verarbeiten wagen. Die Aufführung war tadellos. Und selbst die von Recensenten fälschlich gerügte Langsamkeit einiger Larghettosätze war durchaus nach unserem Sinne. Mögen jene bedenken, wie leicht durch unüberlegte raschere Temponahme Händel'sche Musik an die Oper, wenn auch nur leise erinnert, und dass es ein gewaltiger Unterschied ist, ob ein Oratorium im Concertsaal oder in der Kirche aufgeführt wird. Die zum Theil uns Hellensern schon bekannten und liebgewordenen Solisten ernteten, wie schon früher, den reichverdienten Beifall. Nur Frl. Assmann war hier noch nicht bekannt und rechtfertigte den ihr vorangehenden Ruf vollkommen, ja sie übertraf alle hochgespannten Erwartungen durch die feine classische Schule (sie ist Schülerin Stockhausen's), durch den lieblichen Schmelz und wiederum durch die innere Kraft ihres gottbegnadeten Organs: unvergesslich haben sich diese Töne dem Gedächtniss eingeprägt.

* **Leipzig.** Das erste Gewandhausconcert am 2. Oct. war dem Andenken Ferdinand David's gewidmet. Es kamen zur Aufführung: »In Memoriam«, Introduction und Fuge für Orchester von *C. Reinecke* (Manuscript); Psalm für zwei Soprane von *F. David;* Largo aus dem Sextett für Streichinstrumente von *F. David*, vom ganzen Streichorchester ausgeführt; Offertorium von *R. Schumann;* Nachruf, Adagio für Orchester von *F. Hiller* (Manuscript); Concort für Posaune von *F. David*; C moll-Symphonie (Nr. 3) von *Mendelssohn*.

* **München.** Wie die »A. A. Z.« vernimmt, hat der König an die königliche Hoftheater-Intendanz eine Entschliessung erlassen, nach welcher nunmehr auch die Componisten musikalischer Werke, welche vom 1. November d. J. an auf den königlichen Hofbühnen neu zur Aufführung gelangen, Tantièmen erhalten werden. Diese königliche Gewährung eines Tantièmen-Bezuges, dessen sich bisher nur dramatische Autoren erfreuten, wird von den Componisten gewiss mit grossem Dank aufgenommen werden. Wir erfahren bezüglich der näheren Bestimmungen, dass aus der Brutto-Einnahme der betreffenden Vorstellung, incl. der Abonnements-Quote, für ein musikalisches Werk, welches den ganzen Theaterabend ausfüllt: 7 Procent, welches, um den Abend auszufüllen, eines einactigen Vor- oder Nachspiels bedarf: 4 Procent, und welches zur Ausfüllung des Abends eines mehractigen Vor- oder Nachspiels bedarf: 2 Procent Tantième gewährt werden. Den Tantièmen-Antheil erhält unverkürzt der Componist, dem die Honorirung des Dichters des Textes überlassen bleibt. Aber nur für deutsche musikalische Originalwerke findet die Tantièmen-Gewährung statt, und hierunter sind solche verstanden, welche, nach einem deutschen Texte componirt, auf einer deutschen Bühne zuerst zur Darstellung kommen. Bei musikalischen Werken, zu welchen der Text aus einer fremden Sprache erst ins Deutsche übersetzt werden muss, behält sich die Intendanz die Wahl vor, ob sie die Tantième gewähren oder ein einmaliges Honorar bezahlen will.

* In **Schwerin** ist am 5. October ein neues Singspiel von Carl Reinecke: »Ein Abenteuer Händel's« zur ersten Aufführung gelangt.

* **Wien.** Der Cäcilien-Verein veranstaltet im nächsten Vereinsjahre mehrere historische Aufführungen geistlicher Musik, wobei insbesondere Werke der niederländischen Tonsetzer *Josquin des Prés, Arcadelt* und *Orlandus Lassus*, der Alt-Italiener *Palestrina, Lotti, Durante, Carissimi*, dann der deutschen Componisten *Schütz, Mendelssohn, Robert Franz* und *Liszt* in Aussicht genommen sind. — Die Philharmoniker bringen in ihren am 2., 16., 30. November, 24. December 1873, 4., 18. Januar, 1. und 22. März 1874 im grossen Saale der Gesellschaft der Musikfreunde stattfindenden acht Abonnement-Concerten folgende grössere Tonwerke zur Aufführung: *Beethoven* 3., 5., 7. Symphonie, *Mendelssohn* A moll-Symphonie, *Schumann* C dur-Symphonie, *Brahms* Variationen (neu) und 2. Serenade, *Berlioz* drei Sätze aus »Romeo«, Ouvertüren und Intermezzos von *Beethoven, Berlioz, Cherubini, Mozart, Haydn, Dietrich, Rubinstein* etc. Als Virtuosen sind bis jetzt gewonnen die Damen Essipof und Fichtner, die Herren Wieniawski, Brüll und August Wilhelmj.

* [Neue Erfindung.] Der Professor am Conservatorium zu Lüttich, Herr Hasenoyer, hat ein neues Klappensystem für die Clarinette erfunden, welches den Mechanismus und die Erlernung der Clarinette wesentlich vereinfachen und erleichtern soll.

* Ernennungen und Auszeichnungen:
Am Conservatorium der Musik zu Leipzig ist der Sohn des Cantor Prof. C. F. Richter, Herr Alfred Richter, Lehrer des Pianofortespiels geworden.

Herr Hans Sitt aus Prag ist als Stadtmusikdirector in Chemnitz angestellt worden.

* Gestorben: Zu Loschwitz bei Dresden am 6. October der hochbejahrte Musikmeister Friedrich Wieck, Vater der Frau Dr. Clara Schumann (geb. 18. Aug. 1785 zu Pretsch bei Wittenberg.)

In Stuttgart vor Kurzem die pensionirte königliche Hof-Opernsängerin Frau v. Knoll. Sie war die erste Vertreterin der Agathe in Weber's »Freischütz«, welche Oper im Jahre 1823 auf der dortigen Hofbühne zur ersten Aufführung gelangte.

Zu Bern in der Schweiz am 30. Sept. Louis Franç. Drouet, herzogl. koburg-gothaischer Kapellmeister a. D., Flötenvirtuose, im Alter von 83 Jahren.

Zu München am 30. Sept. Georg Menter, Violoncell-Virtuose (jüngerer Bruder des Joseph Menter).

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 41. *M. de Thémines:* Les anciens et les nouveaux. A propos du Théâtre-Italien. — *Gustave Chouquet:* Bibliographie (Du principe essentiel de l'harmonie, par Alex. Marchand. — Curiosités musicales, par M. Deldevez. — Poésies de M. André Lemoyne). — *Loelio:* Réouverture du Théâtre-Italien. Don Pasquale. — *Maurice de Garville:* Semaine dramatique. — *G. Escudier:* Les fêtes populaires, types et physionomies des saltimbanques. Chap. XIV. — Nouvelles.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 41. *H. M(endel):* Gounod's Oper Mireille. — Friedrich Wieck, geb. am 18. Aug. 1785, gest. am 6. October 1873. — Der Verein für Kammermusik in St. Petersburg.

Euterpe. Nr. 8. *G. Flügel:* Eine Art des Componirens, die nicht selten vorkommen mag. — *Dr. J. Fölsing:* Johann Heinrich Weikert, Cantor und Lehrer in Hanau am Main, geb. 28. Febr. 1803 zu Hanau, gest. am 2. Jan. 1872 daselbst. — *R. Schiele:* Carl Ludwig Drobisch, biographische Skizze. (Schl.) — *Carl August Kern:* Die neue Orgel zu Schiltz. — *Baumert:* Vereinstag in Goldberg. — Anzeigen. Nachrichten.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 40. *Filippi:* Un capriccio di donna, melodramma serio di A. Ghislanzoni, musica di A. Cagnoni, rappresentato al teatro sociale di Lecco. — Corrisp. etc. — Nr. 41. A Pasquino. — L'Aida a Trieste. — Varietà.

Le Guide musical. Nr. 42. Beethoven, son enfance et sa jeunesse. (Suite et fin.)

Le Ménestrel. Nr. 47. *Victor Wilder:* Wolfgang-Amédée-Mozart, l'homme et l'artiste. II. Naissance de Mozart. — Sa première enfance. — *Arthur Pougin:* Semaine théâtrale. — *Francesco d'Avila:* Deux monarques musiciens Charles-le-Téméraire, compositeur et Charles-Quint, virtuose. — Nouvelles.

Musica sacra von Witt. Nr. 10. *Franz Witt:* Ueber den »autor incertus« der Marianischen Antiphonen in der 7. und 8. Musik-Beilage. — Des hl. *Ephräm* Lobsprüche über den Psalmgesang. Zusammengestellt von Battlogg. (Schl.) — Musikalische Fahrten 1873. — Kindergesang.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 42. *Ferd. Gumbert:* Besprechung von Marco Duschnitz's »Theorie der Tonerzeugung und der Gesangskunst«. — *Ed. H(anslick):* Die Musik-Instrumente auf der Ausstellung. III. (A. d. Neuen fr. Pr.)

The Orchestra. Nr. 524. Concerts. Theatres. — Newport Eisteddvod. — The late rev. G. B. Hodges. — A popular concert in Norway. — The late H. F. Chorley. — Handel's »Fall of Babylon«. — *Charles Lunn:* The teaching of the future. XXIX.

Revue et gazette mus. de Paris. Nr. 41. *P. Bernard:* Théâtre-Italien, réouverture. — *Edm. Neukomm:* Moscheles, sa vie et ses oeuvres. 2. art. — *Adrien Laroque:* Revue des théâtres. — Nouvelles. — Nr. 42. *Paul Bernard:* Théâtre-Italien. Début de Mademoiselle Belocca dans »il Barbiere«. — *Edm. Neukomm:* Moscheles, sa vie et ses oeuvres, 3e art. — De la forme des salles de spectacle destinées à l'opéra. — *A. Laroque:* Revue des théâtres.

Die Sängerhalle. Nr. 19. Aus einer Generalversammlung. — Das steyrische Volksliederfest zu Mürzzuschlag am 14. Sept. 1873.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 44. Friedrich Wieck, geb. 18. Aug. 1785, gest. 6. Oct. 1873. — *Joh. Lauterbach:* Berichtigung eines Druckfehlers im Streichquartett D moll, Oeuvre posthume, von Franz Schubert. — Nr. 45. *R. L. Stab:* Die Weihe des Hauses Bote & Bock in Berlin. (Berliner Fremdenbl.)

G. W. Körner's Urania. Nr. 8. *Otto Dienel:* Zwei neue Orgeln von C. Geissler in Eilenburg. — Friedrich Sundhaussen. Nekrolog. — Johann Karl Schlag †.

Musikalisches Wochenblatt. Nr. 42. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. II. — *W. Tappert:* Freundesworte an Gotthelf Haebler.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 43. Ueber die Pflege der dramatischen Musik in Musikschulen, zunächst im Hinblick auf die kgl. Musikschule in München. — *Alex. Winterberger:* Zwei Festtage in Sondershausen.

ANZEIGER.

[219] Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

Soeben erschien:

Concertstück

(Vorspiel, Rhapsodie und Rondo)

für die Violine

mit Orchester oder Pianoforte

componirt von

Jean Becker.

Op. 10.

A. Für Violine und Orchester 4 Thlr. — B. Für Violine und Piano $1^2/_3$ Thlr.

Quartett in E-moll

für 2 Violinen, Viola und Violoncello

componirt von

S. de Lange.

Op. 15. $1^1/_2$ Thlr.

[220] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Louis Köhler.

Drei Sonatinen für Pianoforte. Op. 42 in Amoll. Op. 43 in G. Op. 44 in G à 10 Ngr.

Op. 58. **Drei Rondinos** für Pianoforte. 10 Ngr.

Op. 60. **Immerwährende Etuden in Doppelpassagen** für den Clavierunterricht als technische Grundlage. 1 Thlr.

Op. 63. **Clavier-Etuden** für Geläufigkeit und gebundenes Spiel zu gleicher Uebung beider Hände.

Heft 1. 20 Ngr.

- II. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 64. **Salon-Walzer** für Pianoforte ohne Octavenspannung für angehende Spieler zum Vorspieldebut. 12½ Ngr.

Op. 71. **Drei Tanz-Rondinos.** Leichte instructive Clavierstücke ohne Octavenspannung. (Walzer, Mazurka, Polka.) 17½ Ngr.

Op. 72. **Das Orakel,** Gedicht von August Stobbe. Concertlied für Sopran und Pianoforte. (Frl. Auguste Geisthardt, kgl. Hannoverschen Hofopernsängerin, gewidmet.) 20 Ngr.

Op. 73. **Tief drunten,** Gedicht von Joh. Nep. Vogl. Concertlied für Bass oder Contraalt und Pianoforte. (Hrn. Carl Formes gewidmet.) 20 Ngr.

Op. 74. **Durch den Wald,** Gedicht von R. Reinick. Concertlied für Tenor und Pianoforte. (Herrn Carl Wild freundschaftlichst gewidmet.) 12½ Ngr.

Op. 75. **Nachts am Meere,** Gedicht von H. Heine. Concertlied für Bariton oder tiefen Tenor und Pianoforte. (Hrn. Paul Josef Hauser, Grossherzogl. Badischen Hofopernsänger, freundlichst gewidmet.) 12½ Ngr.

Op. 81. **Ländliche Bilder.** Vier Charakterstücke für Pianoforte. (Unter der Linde. Unter der Veranda. Spiel und Reigen im Grünen. Bauernmarsch zum festlichen Aufzug.) 25 Ngr.

Op. 94. **Sechs melodische Salon-Etuden** für Pianoforte. (Seinem Jugendfreund Ernst Freiherrn von Bursian in Liebe gewidmet.) Eingeführt im Stern'schen Conservatorium zu Berlin. 2 Hefte à 22½ Ngr.

Op. 129. **Beliebte Volksweisen in Arabesken** für Pianoforte.

Nr. 1. So viel Stern' am Himmel stehen. 17½ Ngr.

- 2. Handwerksburschen Wanderlied. 12½ Ngr.

- 3. Abschiedslied. 12½ Ngr.

Op. 196. **Etuden** für Clavierschüler. 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 197. **Variationen** für den Clavierunterricht über ein Thema aus Mozart's »Don Juan«. 12½ Ngr.

[221] Ein **echtes Stainer-Cello anno 1678,** sehr gut erhalten, wird an den Meistbietenden verkauft. Anträge nimmt entgegen, und Auskunft ertheilt **Johannes Ev. Habert,** Musikdirector in Gmunden, Ober-Oestreich.

[222] Verlag von ***Rob. Forberg*** in Leipzig.

Novitätensendung Nr. 6. 1873.

Reinecke, Carl, Op. 128. In Memoriam. Introduction und Fuge mit Choral für grosses Orchester. Partitur 25 Ngr.

—— Orchesterstimmen 2 Thlr.

—— Arrangement für Pianoforte zu vier Händen vom Componisten $17^1/_2$ Ngr.

Schaab, Rob. Führer durch die Literatur des Männergesanges. Zum Gebrauche für Directoren der Männergesangvereine. Dritte vermehrte Auflage. broch. 16 Ngr.

[223] Allen Concertinstituten und Gesangvereinen empfehle ich zu **Weihnachts- und Neujahrs-Aufführungen** folgende in meinem Verlage erschienene Werke:

Christnacht

Cantate von Aug. v. Platen

für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Ferd. Hiller.

Op. 79.

Für Orchester instrumentirt

von

Eugen Petzold.

Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen: Sopran 5 Ngr., Alt I und II à 2½ Ngr., Tenor I und II, Bass I und II à 5 Ngr.

Weihnachts-Cantate

zur Festfeier auf Gymnasien, Seminarien, Real- und höheren Bürgerschulen für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt von

Theodor Rode.

Op. 30.

Clavier-Ausz. u. Stimmen 1 Thlr. 7½ Ngr. Stimmen einzeln à 2½ Ngr.

Neujahrslied

von **Friedrich Rückert**

für Chor mit Begleitung des Orchesters componirt von

Robert Schumann.

Op. 144.

Nr. 9 der nachgelassenen Werke.

Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor, Bass à 10 Ngr.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig und Winterthur.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 1/3 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 1/3 Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 5. November 1873. **Nr. 45.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über Modulation. Zweites Capitel: Tonart. — Anzeigen und Beurtheilungen (Instructives für Clavier [Osk. Wermann, Technische Studien. E. H. Wolfram, Materialien für den Clavierunterricht; Derselbe: Ueber Zweck, Stoff und Methode des Clavierunterrichts im Seminare. H. Wohlfahrt, Op. 86. Carl Machts' Op. 23 Heft I und II. Ernst Streben, Op. 36. Paul Weiss, Op. 3] [Fortsetzung]). — Vermischte Bemerkungen. I. — Ein Engländer über deutsche Musikaufführungen und Werke deutscher Meister. II. Prof. Oakeley über die Schumannfeier in Bonn (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. Bibliographie). — Berichtigung. — Anzeiger.

Untersuchungen über Modulation.

Von **Reinh. Succo.**

Zweites Capitel: Tonart. *)

Wir haben in dem vorigen Capitel, welches von dem Verhältnisse zwischen Melodik und Symphonik handelte, gesehen, wie sich im Laufe der Zeiten dieses Verhältniss allmälig umgestaltete: Wenn zuerst das melodische Princip in der Musik derart überwog, dass Symphonik — d. h. Mehrstimmigkeit, gemeinhin Harmonie — eine dem Wesen nach beinahe gänzlich unbekannte Sache war, so ist durch den mächtigen Aufschwung, den dieser zweite Factor der Musik, die Symphonik, seit dem 11. Jahrh. n. Chr. nahm, die ursprüngliche Natur jenes Verhältnisses allmälig beinahe in ihr Gegentheil verwandelt worden. Denn nach einer Periode, in welcher sich die beiden Grundprincipien des Melodischen und Symphonischen gegenseitig völlig durchdrungen hatten, und die wir die Glanzzeit der Kunst der Musik zu nennen nicht anstehen dürfen — sie umfasst die Zeit vom Beginn des 16. bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts — versucht, freilich zum Schaden der Musik, jener zweite Factor, das symphonische Princip, in den Vordergrund zu treten, und sich die Herrschaft über den ersteren, das melodische Princip, anzueignen, indess, wie ich glaube nachgewiesen zu haben, das Wesen dieser beiden Factoren das Umgekehrte erfordert. Der Kampf zwischen beiden ist — bewusst oder unbewusst — die Signatur der heutigen Zeit, soweit sie das musikalische Leben betrifft. Eine interessante Erscheinung ist es hierbei, dass, während wir die eigentlichen Musiker, die Musiker von Beruf meist auf Seiten des Symphonischen finden, wir das nicht selbst producirende, nur geniessende Publikum, zumal das sogenannte »grosse Publikum« mit naiver Offenheit an dem Melodischen festhalten sehen und täglich beobachten können, wie es jedem zujauchzt, der es versteht, mit angenehmen, leicht fasslichen, wenn auch vielleicht nichtssagenden oder wenig edlen Melodien vor dasselbe zu treten. Dafür wird es denn auch von den Kunst-Musikern mit der gebührenden Verachtung gestraft. Nur eine kleine Schaar Auserwählter — so sprechen sie in stolzer Verachtung dieser demüthigenden Thatsache — ist fähig, die Tiefe der Symphonik zu fassen, und jene, die es noch wagen, dem natürlichen Verlangen des Publikums nach schmackhafter Melodie zu schmeicheln, sie werden unter die Klasse der »Bänkelsänger« gerechnet, die nicht auf dem Parnass zu stehen verdienen. Leider muss man sagen, dass diese Verachtung nach einer Seite hin freilich gerechtfertigt erscheint; denn jemehr sich die Kunstmusik, das ernste und nach dem Höchsten ringende Streben in Folge einer tiefen Verkennung des eigentlichen Wesens des melodischen Princips von diesem Fundamente entfernte, um so mehr bemächtigt sich die Mittelmässigkeit des verlassenen Gebiets und droht jenen, den berufenen Jüngern der Kunst die Herrschaft völlig zu entwinden; ja sie brüstet sich womöglich noch mit ihren leichten Siegen über eine Menge, welche in der Wüste der Symphonik verschmachtend nach den Tropfen hascht, die, wiewohl durch mannigfache Unlauterheiten nur zu oft getrübt, doch immerhin dem ewigen Borne der Melodie entstammen, der allein im Stande ist, die Lechzenden zu laben.

Dieselbe Wandlung nun, welche das Verhältniss zwischen Melodik und Symphonik im Laufe der Zeiten durchgemacht hat, prägt sich auch in demjenigen Begriffe aus, welchem dieses zweite Capitel gewidmet ist: dem Begriffe »Tonart«. Die ganz allgemeine diesem Begriffe zu Grunde liegende Bedeutung — wie ich sie weiter unten festzustellen versucht habe — ist allerdings zu allen Zeiten dieselbe gewesen und geblieben; anders aber verhält es sich mit der Ausprägung des Begriffes in die ihm untergeordneten Einzelbestimmungen und mit den Consequenzen derselben für die praktische Anwendung. Hier zeigt sich, dass jene ganz allgemeine Bedeutung des in Rede stehenden Begriffs zu den verschiedenen Zeiten und unter dem Einflusse der jedesmaligen Musikanschauung oder des veränderten Verhältnisses der sie beherrschenden Factoren ganz verschiedene Folgerungen erfahren hat, so dass die verschiedenen Auffassungen, welche dem Begriffe von Tonart in den verschiedenen Epochen für die praktische Anwendung beigelegt worden sind, fast wie Gegensätze erscheinen, wiewohl sie nur Zweige ein und desselben Stammes, aus einer gemeinsamen Wurzel entsprossen, bilden. Jene bewegenden Factoren nun für die Musikgestaltung der verschiedenen Epochen sind, wie wir im ersten Capitel gesehen haben, Melodik und Symphonik einer-, Gesang und Instrument andererseits. Ihr Einfluss bildet somit den Gesichtspunkt, von welchem aus die verschiedenen Auffassungen des Begriffs Tonart betrachtet werden müssen.

*) Siehe Nr. 20—24 dieses Jahrgangs dieser Zeitung: 1. Capitel Ueber Melodik und Symphonik. *D. Red.*

Wenn wir uns davon überzeugt haben, dass das für die Musik heilsamste Verhältniss zwischen ihren beiden Grundprincipien: Melodik und Symphonik, nur dasjenige sein kann, in welchem diese beiden Factoren in gegenseitiger möglichst vollkommener Durchdringung erscheinen; wenn wir ferner zu der Einsicht gelangt sind, dass das instrumentale Wesen, sobald es sich von seiner Grundlage, dem Gesange, losreisst, den Keim des Verderbens in sich trägt, so werden wir anerkennen müssen, dass unter den verschiedenen Auffassungen des Begriffs »Tonart« nur diejenige als maassgebend betrachtet werden darf, welche einerseits der angedeuteten Form jenes Verhältnisses der beiden Grundprincipien der Musik Rechnung trägt, andererseits auch nicht als Consequenz des instrumentalen Wesens erscheint, sondern im Gegentheile, als von dem Gesanglichen ausgehend, sich in allem Wesentlichen auf dieses zurückbeziehen lässt.

Die Aufgabe dieses zweiten Capitels wird es sein, den Begriff Tonart aus der soeben angedeuteten Auffassung heraus zu erläutern, also denselben für eine Musik festzustellen, in welcher ebensowohl Melodik und Symphonik zu gegenseitiger möglichst vollkommener Durchdringung gelangt sind, wie auch der Gesang dem Instrumentalen gegenüber die Herrschaft behauptet.

Dass eben diesen Bedingungen unsere heutige Musik nicht nur nicht entspricht, sondern im Gegentheil, in Folge der übermässig entwickelten Symphonik, wie der zur vollständigsten Ausbildung gelangten Herrschaft des Instruments, jenen eher schnurstracks zuwiderläuft, glaube ich im ersten Capitel nachgewiesen zu haben. Somit kann für uns am allerwenigsten die Auffassung maassgebend sein, welche die heutige Zeit dem Begriffe »Tonart« beilegt.

Ebensowenig kann für uns aber auch die Bedeutung maassgebend sein, welche der Begriff Tonart in dem griechischen Tonsysteme gehabt hat, da man ja von einem zu jener Zeit zwischen Melodie und Symphonie bestehenden Verhältnisse, wegen der beinahe gänzlichen Abwesenheit des letzteren Factors, eigentlich nicht sprechen kann. Ueberdem weist auch jene erste rein melodische Periode der Musik einen ganz ähnlichen Uebergang von der Herrschaft des Gesanges zu der des Instruments auf, wie die zweite, symphonische, Periode, in deren letzter Epoche wir leben. Für unseren Zweck könnte also nur die früheste griechische Zeit in Betracht kommen, wo der Gesang noch das maassgebende Element der Musik bildete. Noch sind aber die historischen Untersuchungen über die griechische Musik nicht so vollständig, dass wir, insbesondere was die früheste Epoche derselben anbelangt, vollkommen sichere Schlüsse aus jenen zu ziehen berechtigt wären, wenn es sich um solche Folgerungen aus dem von den Griechen benutzten musikalischen Systeme handelt, wie der Begriff Tonart eine ist.

Es bliebe uns nun noch jene Epoche übrig, welche, gleicherweise unter der Herrschaft der Melodie wie der des Gesanges stehend, in ihrer vollendetsten Entwickelung anscheinend alle jene Bedingungen aufweist, die ich vorhin als maassgebende bezeichnet habe: die Epoche Palestrina's und seiner grossen Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger, und in der That könnten wir auch ohne Weiteres diejenige Bedeutung, welche zu jener Zeit für dem Begriffe Tonart entsprechend gehalten wurde, und die aus demselben gezogenen Folgerungen als allgemein gültige anerkennen, wenn eben jene Zeit schon die Grenzen des Systems gekannt hätte, wenn nicht eine spätere Zeit noch so viel Neues und dabei als richtig und schön allgemein Anerkanntes gebracht hätte, was sich jener Bedeutung, sei es blos anscheinend, sei es wirklich nicht fügen will, dass man nicht umhin kann zu sagen: der unserem Begriffe in jener Epoche beigelegten Bedeutung mangele etwas nicht sowohl an Wahrheit, wohl aber an Vollständigkeit.

So bleibt uns denn Nichts übrig, als den Begriff Tonart aus der Musik selbst zu abstrahiren und selbständig und unbeirrt durch die Auffassungen verschiedener Epochen den Consequenzen desselben für die angedeutete maassgebende Musikanschauung nachzuspüren. Wir werden aber im Laufe unserer Untersuchung mehrfach Gelegenheit haben, auf die Auffassungen der verschiedenen Epochen zurückzukommen und theilweise auch auf dieselben näher einzugehen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Clavier.

A. Uebungen und Etuden.

(Fortsetzung.)

Oskar Wermann, Technische Studien für jeden Klavierspieler. [3]) Der Verfasser hat dieses Werk mit besonderer Berücksichtigung der Seminarien geschrieben und also aus der grossen Masse der Fingerübungen diejenigen herausgesucht, welche er für die nöthigsten hält. Er theilt das Ganze in sechs Stufen der Schwierigkeit. Zugleich theilt er sein Material aber auch in 6 Klassen nach der Art desselben. Die erste enthält Uebungen mit stillstehender Hand, die zweite solche mit fortrückender Hand, die dritte Tonleiterübungen, die vierte Accordübungen ohne grosse Spannung, die fünfte Handgelenkübungen und die letzte grössere Accordgriffe und Accordbrechungen. Nun bringt die erste Stufe von jeder Klasse das Leichteste, die folgende von jeder Klasse etwas Schwereres, die dritte Stufe von jeder Klasse noch Schwereres, so dass das Ganze sich, wie es in einem dem Vorworte beigedruckten Gutachten heisst, nach Art concentrischer Kreise ausbreitet. Diese Anordnung scheint mir sehr zweckmässig. Der Verfasser rechnet darauf, dass neben diesen Uebungen nicht nur Stücke gespielt, sondern auch Harmonie studirt werde, und verlangt, namentlich auf den späteren Stufen, dass der Schüler nach Maassgabe des Gehabten Vieles auch selbst finde, was ihm nicht Note für Note vorgeschrieben wird. Dadurch konnte er auf verhältnissmässig geringem Raume viel Material bieten. Das Werk kann den Kreisen, für welche es bestimmt ist, sehr empfohlen werden.

E. H. Wolfram, Materialien für den Klavierunterricht. Drei Curse. [4])

Derselbe: Ueber Zweck, Stoff und Methode des Klavierunterrichts im Seminare.

Auch dieses weit ausführlichere Werk — das zweitgenannte bildet eine nothwendige Ergänzung zum ersten — hat die Se-

---

3) Technische Studien für jeden Clavierspieler mit besonderer Berücksichtigung der Seminarien geordnet und mit Bemerkungen versehen von Oskar Wermann. Dresden, Adolph Brauer. (298.) Folio. 2 Bl. 29 S. 1⅓ Thlr.

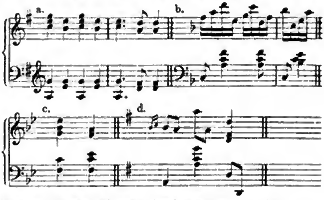
4) Materialien für den Klavier-Unterricht zunächst in Lehrer- und Lehrerinnen-Seminarien und deren Vorschulen. Sammlung von Fingerübungen und Etuden unter Benutzung der bezüglichen Werke von A. Corelli, D. Scarlatti, J. S. Bach, Em. Bach, Th. Muffat, W. A. Mozart, L. v. Beethoven, D. G. Türk, F. W. Marpurg, M. Clementi, J. B. Cramer, Albrechtsberger, Dussek, J. Pleyel, L. Berger, J. N. Hummel, A. E. Müller, C. M. v. Weber, M. G. Fischer, H. Herz und H. Bertini methodisch geordnet und mit Erläuterungen über Studium und Vortrag versehen von Ernst H. Wolfram, Kgl. Seminar-Musiklehrer zu Hilchenbach in Westfalen. In drei Cursen. 1. Cursus: für schwächere Schüler. 2. Cursus: für fähigere Schüler. 3. Cursus: für vorgeschrittene Schüler. Preis jedes Cursus 20 Ngr. = 2 Mk. n.

minarien im Auge und leistet für dieselben höchst Anerkennungswerthes. Der Verfasser will ausdrücklich nicht weiter gehen, als es die geringe Zeit, welche im Seminare diesem Zweige zugemessen ist, erlaubt. Es ist darauf gerechnet, dass der Schüler die ersten Vorkenntnisse bereits absolvirt habe, sowie dass er neben den Uebungen und Etuden, welche dieses Werk bietet, noch andere Musikstücke, in welchen der vorliegende Stoff angewandt wird, durcharbeite. Auch hier finden sich die vorerwähnten »concentrischen Kreise«, indem jedes der drei Hefte — jedes Heft repräsentirt einen Cursus — mit Uebungen bei stillstehender Hand beginnt und dann zur »fortrückenden Hand«, zu Tonleitern etc. schreitet. Indem Herr Wolfram einige der Abtheilungen, welche Herr Wermann macht, in eine zusammenzieht, kann er dafür neue Abtheilungen bilden und zwar eine für Verzierungen und eine für polyphonen Stil, letztere mit besonderer Rücksicht auf das Orgelspiel, wofür das Clavierspiel in Seminarien allerdings vorzuarbeiten hat. Dem ersten Hefte ist eine theoretische Einleitung beigegeben, in welcher die wichtigsten Regeln des Fingersatzes, der Haltung etc. zusammengestellt sind. Sie dürften wohl etwas ausführlicher sein. Die den blossen Fingerübungen beigesellten Etuden sind meist von unseren bekannten Etudencomponisten Clementi, Cramer, Hummel (aus dessen Schule), Bertini, A. E. Müller u. A. Dass auch einzelne Variationen von Mozart, Beethoven und Weber dabei sind, scheint mir nicht gut; ich meine, die Variation müsse in der Umgebung bleiben, in welche sie der Componist gestellt hat. — Der erste Cursus ist für »schwächere«, der zweite für »fähigere« und der dritte für »vorgeschrittene« Schüler bestimmt. — Die obenerwähnte Brochure enthält recht Beherzigenswerthes. Sie verbreitet sich zunächst über den Zweck des Clavierunterrichtes im Seminare. Der Verfasser nennt ihn einen dreifachen: erstlich muss der zukünftige Lehrer auch Clavierlehrer sein (man denke an die zahlreichen Landstädtchen, in welchen eigentliche Fachmusiker oft gar nicht existiren), also muss er selbst tüchtig Clavier spielen; zweitens vermittelt ihm das Clavier die Kenntniss vieler herrlicher Musikwerke, Oratorien, Opern etc. und kann dadurch seine Bildung erweitern und seinen Geschmack läutern, und drittens führt es ihn am natürlichsten in das Orgelspiel ein. Mit grossem Rechte sagt der Verfasser dann, dass durch das Clavierspiel in und ausser dem Seminare am meisten in der Kunst gesündigt wird. Indem er nun zu dem Stoffe des Unterrichts übergeht, empfiehlt er nur das Beste und verlangt gänzliches Ausschliessen der sogenannten Salonmusik, weil es zunächst gelte, das Urtheil des Schülers zu bilden. Bezüglich des genannten Materials für die Technik erlaube ich mir hier beiläufig eine Bemerkung. Es sind in neuerer Zeit so viele Führer, Wegweiser, Materialien, Methoden etc. für den Clavierunterricht erschienen, in welchen stets zahlreiche Etudenwerke namhaft gemacht werden. Dabei wird aber fast regelmässig einer der allerbedeutendsten Etudencomponisten vergessen oder übergangen: Aloys Schmitt. Es scheint, dass dessen Werke in Norddeutschland nicht so bekannt sind, wie sie es, namentlich ihres musikalischen Werthes halber, verdienen.*) Ich mache hier nur darauf aufmerksam, indem ich mir Näheres für einen besonderen Artikel vorbehalte. Kehren wir zu Herrn Wolfram's Heftchen zurück. Es handelt drittens von der Methodik des Unterrichtes, indem es die Vertheilung des Stoffes auf das Schuljahr und die Behandlung in der Stunde bespricht. Der letztere, sehr ausführliche Abschnitt enthält besonders viel Lehrreiches und soll wie das ganze Werk denen angelegentlich empfohlen sein, die er angeht.

B. Leichte Musik.

H. Wohlfahrt, Op. 86. **Kleine Leute. Erstes Melodieen-Album.**[5]) Das Heftchen hat die grösste Aehnlichkeit mit Reinecke's »Unsere Lieblinge«; es enthält wie dieses einfache kindliche Volksweisen; die Behandlungsweise ist ganz dieselbe; die Verlagshandlung hat ihm sogar ein eben solches blaues Röcklein angezogen. Der einzige Unterschied ist, dass es von Opernmelodien gänzlich absieht und bezüglich der Ansprüche, welche es an die Technik macht, auf noch tieferer Anfängerstufe steht. Die ersten 10 Nummern halten sich für beide Hände in den Grenzen der fünf Stufen. Um so mehr wundert mich, dass die Tonart C-dur gerade in den ersten Nummern geflissentlich vermieden, dagegen z. B. schon A-dur angewandt ist. Man kann zur Abwechselung dieses Heft statt des ersten der Reinecke'schen Sammlung gebrauchen. Sehr schöne Ausstattung macht es zu einem Geschenke für die »kleinen Leute« geeignet.

Carl Machts, Op. 23 Heft I und II. **Carneval-Erinnerungen. Maskenbilder. Leichte Klavierstücke.**[6]) Unter diesem dreifachen Titel finden wir hier eine Reihe kleiner Stücke, deren einzelne Titel folgende sind: Heft 1 Nr. 1. Arlequin. 2. Jäger. 3. Blumenmädchen. Heft 2 Nr. 1. Fischermädchen. 2. Ritter. 3. Colombine. 4. Tyroler. Besonders angesprochen haben mich die Nr. 2 und 3 des zweiten Heftes. Es findet sich mancher hübsche Gedanke, manches Interessante in der Behandlung. Da die Stücke aber leicht sind, und namentlich Octavengriffe nicht so vielfach verwendet sind als sich Anlass bietet (z. B. in Nr. 2), so liegt der Gedanke nah, dass sie für Kinder bestimmt seien. Gegen eine solche Verwendung muss ich aber entschieden protestiren. Mag man mir hundertmal sagen, Kindermusik brauche doch nicht altmodisch zu sein und das Kind müsse sich an die Satzweise der heutigen Zeit gewöhnen, — ich habe immer zu erwidern: das Kind soll nicht mit Gewalt unkindlich gemacht werden. Spielt das Kind Stellen wie diese:



so erschrickt es und meint falsch gegriffen zu haben. Und dieses Gefühl ist richtig und natürlich und soll dem Kinde nicht verdorben werden. Angesichts solcher Herbigkeiten wie bei a., b. und c. wage ich nicht, bei d. einen Druckfehler — *c* statt *cis* — anzunehmen, denn — dies wäre ja etwas ganz Natür-

Leipzig, Breitkopf & Härtel. (12748—12750.) Folio. VIII, 17 S., 28 S., 33 S.

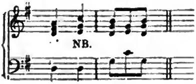
Ueber Zweck, Stoff und Methode des Clavierunterrichts im Seminare. Ergänzung zu des Verfassers Werk »Materialien etc.« Von Ernst H. Wolfram. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. 1872. 8⁰. 46 S.

*) Am bekanntesten scheint das erste Heft von Op. 16 zu sein; doch ist gerade dieses keines der bedeutendsten; das zweite und dritte Heft desselben Werkes stehen viel höher.

5) Kleine Leute. Erstes Melodieen-Album für junge Clavier-Anfänger von Heinrich Wohlfahrt. Op. 86. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13155.) gr. 4⁰. 21 S. 15 Ngr.

6) Carneval-Erinnerungen, Maskenbilder. Leichte Clavierstücke von Carl Machts. Op. 23. Heft 1. 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13015, 13030.) Folio. 7 und 9 S. Pr. à 15 Ngr.

liches. Ein sogenanntes Kind, das obige Stellen mit Behagen spielt, ist eben kein Kind mehr. Uebrigens finden sich auch Stellen, die mir, wie sehr ich mich auch auf den Standpunkt des Erwachsenen stellen möge, hässlich scheinen; z. B. im »Jäger«:



so auch im »Tyroler« die Stelle, da ein Theil in G-dur schliesst und der folgende in A-dur geht.

Ernst Streben, Op. 36. **Zwei Klaviersonaten für kleine Hände.** Nr. 1. G-dur. Nr. 2. C-dur. [7]) Der Name des Verfassers ist so schön, dass ich geneigt bin, ihn für einen nur angenommenen zu halten. Wir haben es, wie der Titel sagt, mit einem nachgelassenen Werke zu thun. Es steht auf bei Weitem kindlicherem Standpunkte als das vorgenannte, indem es alles unnütz Grelle, Aufregende vermeidet. Aber leider kann ich diesem negativen Lobe ein positives kaum beifügen. Die ersten Theile der beiden Sonaten sind gleich unbedeutend und für den grossen Mangel an Gedanken viel zu weit ausgesponnen. Ich will gern zugeben, dass die zweite Sonate ganz hübsch anfängt, aber der weitere Verlauf des ersten Satzes bringt wieder gar zu viel nur Gemachtes. Am besten gelungen sind in beiden Nummern die letzten Sätze, welche frisch anfangen und vollständig befriedigen würden, wenn sie etwa um den dritten Theil kürzer wären.

Paul Weiss, Op. 3. **Drei Sonatinen.** Nr. 1. C-dur. Nr. 2. G-dur. Nr. 3. D-moll. [8]) Die erste der Sonatinen steht etwa auf dem Standpunkte der dritten von Clementi oder Kuhlau und kann recht wohl statt dieser gebraucht werden. Der Componist hüte sich jedoch, Kindlichkeit mit . . . . . . zu verwechseln; ich will keinen beleidigenden Ausdruck gebrauchen; aber Stellen wie die:

gehen für mein Gefühl doch merklich u n t e r die Kindlichkeit. Zum Glücke ist derartiges selten. Im zweiten Satze, einem ganz hübschen Andante in A-moll ist die Einschiebung des $^9/_8$-Taktes zwischen den $^6/_8$-Takt, welche auf den ersten Blick befremdend scheint, ganz motivirt. In dem frischen letzten Satze steht im 16. Takte ein *forte*, welches erst in den folgenden gehört. — Die beiden anderen Sonatinen zeigen gleichfalls, dass dem Componisten Geschick, für Kinder zu schreiben, nicht abgeht. Nur fasse er sich bei ähnlichen Werken kürzer. Bedeutend kann man ja auch die hierher gehörigen Werke von Clementi, Kuhlau und Diabelli nicht nennen: diese Autoren verstanden aber, Länge und Inhalt in das richtige Verhältniss zu setzen.

7) Zwei Clavier-Sonaten für kleine Hände von E r n s t S t r e b e n. Op. 36. Nachgel. Werk. Leipzig, Alfred Dörffel. (11.) Folio. Nr. 1, 2 à 15 S. à 2 Mk.

8) Drei Sonatinen für Pianoforte componirt von P a u l W e i s s. Op. 3. Nr. 1. C-dur. Nr. 2. G-dur. Nr. 3. D-moll. Breslau, C. F. Hientzsch. (119—121.) Folio. à 9 S. à 15 Ngr.

(Schluss folgt.)

Vermischte Bemerkungen.

I.

Vor einiger Zeit — am 24. August — veranstaltete der Kölner Männergesang-Verein in der Schützenhalle zu Remscheid zum Besten des dort zu errichtenden Krieger-Denkmals ein Concert, dessen Programm wenigstens in einem Punkte ganz besondere Beachtung verdient. Unter Nr. 7 desselben steht: »A b e n d l i e d«. Chor von *F. Kuhlau*, mit folgendem Text:

»Unter allen Wipfeln ist Ruh!
»In allen Zweigen hörest du
»Keinen Laut!
»Die Vöglein schlafen im Walde.
»Warte nur, warte nur, balde
»Schläfst auch du!

»Unter allen Monden ist Plag',
»Und alle Jahr und alle Tag
»Jammerlaut.
»Das Laub verwelkt in dem Walde
»Warte nur, warte nur balde
»Welkst auch du!

»Unter allen Sternen ist Ruh!
»In allen Himmeln hörest du
»Harfenlaut.
»Die Engelein spielen, das schallte;
»Warte nur, warte nur, balde
»Spielst auch du!

J. W. v. G o e t h e.«

Sollte man es wohl für möglich halten, dass in unserer Zeit, in welcher die deutschen Philologen und Literarhistoriker die angestrengtesten Bemühungen aufweisen, die Werke unserer grossen Dichterheroen in correcten, kritisch genau revidirten Ausgaben darzubieten, solche Pietätlosigkeit gegen die Meisterwerke der Dichtung sich noch kund geben kann! Die beiden letzten Strophen, die hier sogar Goethe ruhig zugeschrieben werden, rühren bekanntlich von J o h. D a n. F a l k her, dem auch die Veränderung der ersten Strophe zur Last fällt. Der richtige Wortlaut des »Wandrers Nachtlied«, wie Goethe es selbst bezeichnet hat und nicht »Abendlied«, ist in der neuen, zur Zeit besten und vollständigsten Ausgabe der Goethe'schen Werke zu finden, die in Berlin bei G. Hempel erscheint und von Fr. Strehlke, von Loeper und Anderen besorgt wird. Theil I—III enthält die Gedichte, wozu Thl. V noch eine Nachlese und Ergänzungen der Textrevision zu Theil I—III der Gedichte bringt, welche letztere nothwendig zu Rathe gezogen werden muss, will man den correcten Wortlaut eines Goethe'schen Gedichtes haben. In dieser Ausgabe (Thl. I S. 63) lautet der Text des

»W a n d r e r s N a c h t l i e d«

»Ueber allen Gipfeln
»Ist Ruh,
»In allen Wipfeln
»Spürest Du
»Kaum einen Hauch;
»Die Vögelein schweigen im Walde.
»Warte nur, balde
»Ruhest Du auch.«

Es wäre wohl endlich an der Zeit, dass die Gesangvereine sich nicht mehr dazu hergäben, einer effectvollen Composition zu Liebe obigen das herrliche Gedicht nur entstellenden und verunglimpfenden Text von J. D. Falk zu singen, und dass in dieser Form das Lied aus den Gesangbüchern verschwände. Noch in den neuesten Sammlungen von Männerquartetten, z. B. von K. W. Steinhausen »Deutsche Gesänge«, Erk und Greef »Sängerhain«, Greef's »Männerlieder« findet es sich in obiger Gestalt.

Da wir gerade bei einem Goethe'schen Gedichte sind, so wollen wir einige Beispiele von Willkürlichkeiten anführen, deren sich Componisten dem Dichter gegenüber schuldig ge-

macht haben. Es liegen uns eben Schubert's »Dreissig Lieder von Goethe« in der neuen revidirten Ausgabe von Breitkopf & Härtel vor. In Nr. 3 »Schäfers Klagelied« ändert Schubert der Composition zu Liebe

»Da stehet von schönen Blumen,
»da steht die ganze Wiese so voll;
»Ich breche sie, ohne zu wissen,
»Wem ich sie geben soll.«

Das »da steht« in der zweiten Zeile ist willkürlich hinzugesetzt und zerstört den Rhythmus des Gedichts. In demselben Liede Strophe 6 ist die Zeile »Vorüber, ihr Schafe, vorüber!« in »Vorüber, ihr Schafe, nur vorüber« geändert, sowie das Original in Strophe 5 Z. 3 »weggezogen«, nicht »fortgezogen« hat. Schubert hätte die Zusätze leicht vermeiden können. In Nr. 7 Wanderers Nachtlied verändert Schubert die vier ersten Zeilen

»Der du von dem Himmel bist,
»Alles Leid und Schmerzen stillst, (statt *stillest*)
»Den, der doppelt elend ist,
»Doppelt mit Erquickung füllst, (statt *füllest*)

wodurch das Lied verunstaltet wird.

In Nr. 8 »Rastlose Liebe« finden sich folgende leichte Aenderungen: »Wollt' ich mich schlagen« statt »Möcht' ich mich schlagen«; und »Schaffet es Schmerzen« statt »Schaffet das Schmerzen«. In der 3. Strophe macht Schubert wiederum die weiblichen Endreime zu männlichen: »flieh'n«, »zieh'n« statt »fliehen«, »ziehen«. Nr. 9 »Nähe des Geliebten« lässt Schubert »der Sonne Schimmer im Meere« strahlen, während Goethe's Text lautet »vom Meere strahlt. In der 3. Zeile heisst es nicht »Mondes Schimmer« sondern »Mondes Flimmer«, ebenso muss in Strophe 2 Zeile 3 »Stege« statt »Wege« stehen; beide sind wohl Druckfehler der uns vorliegenden Ausgabe. Str. 4 Zeile 3 ändert Schubert, der Composition wegen, »Im stillen Hain, da geh' ich« für »Im stillen Haine geh' ich«. Str. 4 Zeile 3 muss es heissen »bald leuchten mir die Sterne« statt »es leuchten« etc. In Nr. 11 »Erster Verlust« wiederholt der Componist das »wer« der vorletzten Zeile in der letzten. In Nr. 12 »Der König von Thule« muss es nach der jetzigen Textrevision heissen »seinem Erben« (Str. 3) und »Auf hohem Vätersaale« (Str. 4) statt »seinen Erben«, und »auf hoher Väter Saale«. Den ältesten Text des Gedichtes giebt die oben genannte Ausgabe in Thl. V S. 309, womit Thl. I S. 234 zu vergleichen. In Nr. 18 »An Schwager Kronos« Str. 2 wiederholt Schubert das »Nun schon wieder« bei »mühsam Berg hinauf«; Zeile 6 daselbst lautet das Original

»Weit, hoch, herrlich der Blick
»Rings ins Leben hinein!«

in Schubert's Composition

»Weit, hoch, herrlich!
rings den Blick in's Leben hinein.«

Nr. 20 »Ganymed«, Zeile 12 fügt Schubert »und« vor »schmachte« ein und umstellt »hinauf strebt's, hinauf!« statt »Hinauf! Hinauf strebt's«. Nr. 30 »Der Sänger« muss nach der neuesten Revision in Goethe's Werken Bd. 17 S. 133 f. (obige Ausgabe) geändert werden.

In Schubert's Lieder-Ausgabe von Breitkopf & Härtel VIII. Bd. Nr. 2, Mignon's Gesang, muss es heissen in Str. 2 Z. 3 »und sehn mich an«, nicht, wie gedruckt, »sehn Dich an«; ferner in Str. 3 Z. 5 »Kennst Du ihn (d. h. den Fels) wol«, statt »Kennst Du es wohl«. In demselben Bande, Lied Nr. 3 Mignon »So lasst mich scheinen«, ist Zeile 4 das erste Mal richtig gedruckt »in jenes feste Haus«, während in der Repetition steht »in jenes dunkle Haus«. — In Nr. 4 Clärchen's Lied steht nur in einer einzigen incorrecten Ausgabe Goethe'scher Werke »Hangen Und bangen In schwebender Pein«, während alle anderen Ausgaben und auch das Autograph des Dichters haben »Langen (= verlangen) und bangen«. In oben genannter Ausgabe Bd. VIII der Schubert'schen Lieder ist jedoch, nach der im vorigen Jahre bei J. P. Gotthard in Wien erschienenen Nachlese von 40 Liedern und Gesängen Schubert's Nr. 34, »Hangen« beibehalten. — Nr. 5 »Versunken« beginnt in obiger Ausgabe »Voll Lockenkraus ein Haupt so rund«, während richtiger doch »Voll Locken kraus ein Haupt«. Schubert giebt den Schluss des Textes folgenderweise:

»Das Ohr versagt sich nicht dem Spiel,
»so zart zum Scherz, so liebeviel!
»Doch wie man auf dem Köpfchen kraus,
»man wird in solchen reichen Haaren
»für [: ewig auf und niederfahren, :]
»voll Lockenkraus, ein Haupt so rund!

Im Original lautet der Text dagegen:

»Das Ohr versagt sich nicht dem Spiel,
»Hier ist nicht Fleisch, hier ist nicht Haut,
»So zart zum Scherz, so liebeviel!
»Doch wie man auf dem Köpfchen kraut,
»Man wird in solchen reichen Haaren
»Für ewig auf und nieder fahren.
»So hast Du, Hafis, auch gethan;
»Wir fangen es von vornen an.«

Bei Schubert fehlt also die Zeile »Hier ist etc.«, wodurch der Bau des Gedichts zerstört ist, und durch die Aenderung »kraus« statt »kraut« ist auch der Schluss unverständlich geworden. Dass die beiden Schlussverse nicht componirt sind, ist eher begreiflich.

In Nr. 7. Bd. VIII. (Breitkopf & Härtel) »Wer kauft Liebesgötter« ist geändert »Aus fernen Ländern« statt »aus fremden Ländern«, in Nr. 8 »Prometheus« »nährt« statt »nähret«, »darbet« statt »darbtet«, welche Form das folgende »wären nicht« schon bedingt; »wieder der Titanen Uebermuth«, sprachlich falsch, statt »wider«. In Str. 5 desselben Gedichtes muss es heissen

»Hast Du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen?«

und nicht, wie in genannter Ausgabe gedruckt, »jedes Beladenen«, ebenso »Je des Geängsteten« statt »jedes Geängsteten«. Dass Schubert zwischen die beiden Fragen nochmals einschiebt »Ich dich ehren? wofür?« stört den Fluss des Gedichts. Richtiger ist auch, nach dem Original, »Hat nicht mich« statt (in obiger Ausgabe) »Hat mich nicht« des folgenden Verses.

Die meisten der vorstehenden Varianten rühren von den Nachlässigkeiten der Veranstalter neuer Ausgaben, die sich »neue revidirte« u. s. w. nennen, her. Man sollte doch so viel Pietät besitzen, die Texte unserer grossen Dichter unverfälscht den Compositionen unterzulegen.

(Fortsetzung gelegentlich.)

Ein Engländer über deutsche Musikaufführungen und Werke deutscher Meister.

II.

Prof. Oakeley über die Schumannfeier in Bonn.

(Im Auszug.)

(Fortsetzung.)

Ueber die am ersten Tage aufgeführte D moll-Symphonie äussert sich Herr Oakeley: Die Eigenthümlichkeit dieses Werkes, das was ihr einen besonderen Charakter verleiht, ist eine ununterbrochene Folge der Sätze und ein stellenweise sich geltend machender Zusammenhang zwischen denselben, so z. B. sind die Triolengänge der lieblichen Dur-Stelle der Romanze und des Trios im Scherzo fast die nämlichen. Diese goldene Kette ununterbrochener musikalischer Gedanken, von der jegliches Glied so vollkommen ist, bringt eine Wirkung hervor, die mit gleichem Erfolge von Mendelssohn in seinen Pianoforteconcerten und in annähernder Weise in seiner dritten Symphonie versucht worden ist, doch nicht in einer einsätzigen Symphonie. Ein solcher Plan konnte erfolgreich nur durch einen Meister

zur Ausführung gebracht werden, welcher die seltene Gabe besass, ununterbrochene Theilnahme für ein langes Werk zu wecken, — jene Gabe der Entwickelung, deren hervorragendste Repräsentanten die drei Riesen Bach, Beethoven, Schumann sind, welche bei dem Vielen, das ihnen gemeinsam, in eine Reihe zu stellen sein möchten, während Händel, Mozart und Mendelssohn und jene anderen, den Meisten beim ersten Hören zugänglicheren und verständlicheren Meister, als die grössten Musiker in einer anderen parallelen Reihe zu verzeichnen sein dürften. Welche von diesen Gruppen gegenwärtig in England am populärsten ist und welche in Deutschland, erhellt am leichtesten aus den Programmen der Musikfeste beider Länder. So fehlen in dem Programm des viertägigen und aus 8 Concerten bestehenden Musikfestes, welches gegenwärtig in Birmingham abgehalten wird, zwei der grossen Namen unserer ersten Abtheilung gänzlich — von Beethoven wird nur eine Symphonie und eine Ouvertüre aufgeführt, und dies gelegentlich des Zusammenseins des besten Orchesters, welches im Königreich zusammengestellt werden kann, in einer Stärke von 140 Spielern. — Eine andere gleichfalls sehr seltene Eigenthümlichkeit der Schumann'schen Dmoll-Symphonie ist, dass fast in jedem Takte von dem ersten bis zum letzten ein Blasinstrument angetroffen wird. — Oakeley geht dann zur Betrachtung der einzelnen Sätze über, in der er gerade keine neuen Anschauungen kund giebt.

Das »Paradies und die Peri« ist in England fast unbekannt, denn die Aufführungen, welche zur Zeit, wo Jenny Lind auf der Aufführung des Werkes als einer *conditio sine qua non* ihres Auftretens bestand, können keinen Anspruch darauf erheben, zur Würdigung desselben geführt zu haben, welches die sorgfältigste Vorbereitung seitens des Orchesters wie des Chores verlangt. In ihm hat Schumann einige seiner besten Gedanken niedergelegt, und es ist unerfreulich für die Weiterentwickelung der musikalischen Kunst, dass es nicht öfter und mit mehr Sorgfalt aufgeführt wird. Die bemerkenswerthesten Aufführungen von »Paradies und Peri« fanden statt in Düsseldorf 1855, wo es am zweiten Festtag unter Hiller's Leitung mit Frau Lind-Goldschmidt als Peri gebracht wurde; und dann 1866, wo unter Mitwirkung der nämlichen gefeierten Künstlerin an demselben Orte der zweite Theil zur Aufführung gelangte. Die Uebersetzung aus Moore's »Lalla Rookh« wurde für Schumann von dessen Freunde Flechsig verfasst, und der Gegenstand mit seinen orientalischen Bildern scheint den Componisten besonders angezogen zu haben, welcher uns in diesem Werke von seinen edelsten Schätzen gespendet, von der entzückenden Instrumentaleinleitung an bis zu dem jubelnden Schluss: Freud' ewige Freud'. — Oakeley geht hier noch einzelne Nummern des Werkes durch, hebt die schönen wirksamsten Stellen hervor, tadelt den Gesang der Frau Wilt, die z. B. das Schlummerlied eher zu dem Gegentheil stempelte, worin wir vollständig beistimmen, trotzdem im Originalberichte in dieser Zeitung sie in Schutz genommen wurde. Frau Prof. Joachim's und Herrn Stockhausen's Vortrag finden die gebührende Hochschätzung.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Breslau.** Am Dienstag den 21. October fand unter Herrn B. Scholz' Leitung das erste Abonnement-Concert des Orchester-Vereins in dem Springer'schen Locale statt und wurde mit der Ouvertüre zu »Euryanthe« von *Weber* eröffnet. An Orchesterwerken kamen noch die Gmoll-Symphonie von *Mozart* und *Gluck's* Ouvertüre zu »Iphigenia in Aulis« zur Aufführung. In diesem Concert führte sich ein junger Künstler, geborner Breslauer, Herr Georg Hänflein vortheilhaft ein. Derselbe hat sich im Leipziger Conservatorium und zuletzt auf der Berliner kgl. Hochschule für Musik unter Prof. Joachim's Leitung zu einem tüchtigen Violinvirtuosen herangebildet, dem bei regem Weiterstreben gewiss hohe Anerkennung zu Theil werden wird. Er trug das neunte Violin-Concert (D-moll) von *L. Spohr* und eine neue Composition »Capriccio all' Ungarese« von *B. Scholz* vor. Sein Spiel zeichnete sich in beiden Werken durch eine wohl ausgebildete Technik, schönen, noblen und ausgiebigen Ton und Wärme des Vortrags aus. Zu wünschen wäre dem jungen Künstler noch etwas mehr Poesie des Vortrages, wenngleich hoch anerkannt werden muss, dass er sich frei von aller verwerflichen Effecthascherei hält, der leider die Virtuosen heutiger Zeit zu sehr anhangen. Herr Hänflein bekundete in seinem Vortrage die treffliche echt künstlerische Schule Joachim's. Das Publikum belohnte auch seine Leistungen mit lebhaftem Beifall.

✱ **Dresden.** Die königl. musikalische Kapelle in Dresden wird in den sechs im kommenden Winter 1873—74 zu veranstaltenden Symphonie-Concerten folgende Werke aufführen: Zum ersten Male: Ouvertüre »Die Najaden« von *W. Sterndale-Bennet;* Tasso, sinfonische Dichtung von *Fr. Liszt;* Ouvertüre von *Grill;* Serenade von *Jadassohn;* Symphonie (G-moll) von *F. Baumfelder* und Ouvertüre zu »Sakuntala« von *Goldmark*. Ferner von *Beethoven* Symphonie Nr. 7 u. 8, Ouvertüre Nr. 2 zur Oper »Leonore« und Ouvertüre zu »König Stephan«; von *Cherubini* Ouvertüre zur Oper »Der Wasserträger« und »Faniska«; von *N. W. Gade* Ouvertüre »Ossian«; von *Haydn* Symphonie Nr. 7 C-dur und Oxford-Symphonie; von *Mendelssohn* Symphonie in A-moll; von *Mozart* Symphonie in Es-dur; von *J. Rietz* Ouvertüre »Zum goldenen Ehejubiläum Ihrer Majestäten«; von *Rubinstein* Balletmusik aus der Oper »Feramors«; von *Schubert* Symphonie (unvollendet) in H-moll; von *Schumann* Symphonie Nr. 2 (C-dur); von *Spontini* Ouvertüre zur »Olympia« und von *R. Volkmann* Symphonie in D-moll.

✱ **Köln,** 28. Oct. Unsere Concert-Gesellschaft hat den Cyklus der Abonnement-Concerte, deren wie in früheren Jahren zehn stattfinden sollen, am 21. d. Mts. eröffnet. Die Hauptnummer des Programms: Clavier-Concert G-moll von *Mendelssohn* fiel aus, da Herr Seiss, welcher die Clavierpartie übernommen hatte, durch ein plötzlich eingetretenes Unwohlsein gezwungen wurde, schon im Anfange des ersten Satzes sein Spiel abzubrechen. Die dadurch entstandene Lücke im Programm füllte Dr. F. Hiller durch eine Improvisation aus. Ausser einem kleinen Chore von *Sacchini* (»Milde süsse Harmonie« aus der Oper Evelina) und der Hochlands-Ouvertüre von *Niels W. Gade* kam die Nordische Suite von *Asger Hamerik* zur Aufführung. Letztere fand eine ziemlich kühle Aufnahme, und hatte kaum einen succès d'éstime. Lebhaft applaudirt wurde dagegen das Damen-Quartett des Conservatoriums in Stockholm (Frl. Wideberg, Aberg, Petterson und Söderlund), deren Vorträge sich durch Reinheit der Intonation und ausserordentliche Präcision auszeichneten. Wir konnten übrigens diesen weiblichen Männer-Quartetten kein besonderes Interesse abgewinnen. — In dem nächsten Concerte wird dem Vernehmen nach *Hiller's* »Nal und Damajanti« zur Aufführung kommen. Ausserdem sind für diesen Winter die Scenen aus der Odyssee von *M. Bruch* und die Matthäus-Passion von *J. S. Bach* in Aussicht genommen. — Die Leitung des Bach-Vereines hat Dr. F. Hiller übernommen. Hoffentlich wird damit der häufige Dirigentenwechsel und das Schwanken des Vereines zwischen Sein und Nichtsein ein Ende erreicht haben. — Prof. Schneider hat an Gernsheim's Stelle die Leitung des städtischen Gesang-Vereines übernommen, da Gernsheim vielfach an der hiesigen Oper beschäftigt ist. Die Stellung als Lehrer am Conservatorium hat derselbe aber beibehalten.

✱ **Wien.** Die »Gesellschaft der Musikfreunde« veranstaltet in der bevorstehenden Wintersaison 1873—74 vier ordentliche und zwei ausserordentliche Concerte. Zur Aufführung sind neben anderen folgende grössere Tonwerke bestimmt: Cantate »Nun ist das Heil« für Doppelchor, Orchester und Orgel, und Pfingstcantate für Doppelchor, Orchester und Orgel von *J. S. Bach;* Chorwerk mit Orchester von *Joh. Brahms*, die »Schöpfung« von *Haydn;* »Salomo« und »Alexanderfest« von *Händel;* Suite Nr. 4 (Es-dur) für Orchester, der Gesellschaft der Musikfreunde gewidmet, und unter persönlicher Leitung des Componisten, des General-Musikdirectors *Fr. Lachner;* Sätze aus der Asdur-Messe (ungedruckt) von *Schubert*, sowie dessen Arie für Tenor und Orchester, ebenfalls ungedruckt und »Manfred« von *Schumann*. Johannes Brahms hat die Direction der Concerte im kommenden Winter wieder übernommen.

✱ **Zürich.** Ein im Juli 1874 abzuhaltendes Musikfest in Zürich soll mit einer neu zu schaffenden Original-Composition für Männerchor und Orchester eröffnet werden und es hat das Organisations-Comité beschlossen, zur Erwerbung einer geeigneten Dichtung und Composition den Weg der öffentlichen Concurrenz zu betreten. In Ausführung dieses Beschlusses werden für die Einsendung von Dichtungen, welche der fraglichen Composition als Unterlage dienen könnten, zwei Preise von 100 Francs und 50 Francs ausgeschrieben. Ueber die Modalitäten, unter denen die ausgeschriebenen Preise erworben werden können, ertheilt der Präsident der Musik-Commission, Herr G. Eberhard in Zürich, nähere Auskunft.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 42. *M. de Thémines:* L'art et le luxe. — *G. Escudier:* Théâtre-Italien. Il Barbiere. Débuts de Mlle. de Belocca. — *M. de Garville:* Semaine dramatique. — *G. Escudier:* Les fêtes populaires; types et physionomies des saltimbanques. Industries et célébrités des rues. — Nouvelles.

Blätter, Fliegende, für kathol. K.-M. Nr. **10**. *Fr. Witt:* Die vierte Generalversammlung des allg. deutschen Cäcilien-Vereins zu Köln vom 9. bis 12. Aug. 1873. (Schluss.) — *J. G. Zangl:* Der Diözesan-Cäcilien-Verein Brixen. Bericht über 1872. (Schl.) — Rede des Th. Kewitsch aus Berent gehalten auf der 4. General-Versammlung in Köln am 11. Aug. 1873. — Vereinsnachrichten.

Cäcilia, Organ f. kath. K.-M. Nr. 10. Studien u. Lesefrüchte über den sogen. Palestrinastil. Von *N. K.* — Ueber die Erscheinung der Aliquot-Töne in ihrer Bedeutung für das Verständniss des alten u. neuern Tonsystemes. (Schl.) — Nachr.

The Choir. Nr. 360. Life of Chopin by Liszt. Ch. VI—VII. — Melbourne and its Organists. — Notes on the Temple Church. — The Crystal Palace concerts. — Church Music at the Church Congress. — Our Cathedral Organs. No. 1. Canterbury. — Reviews. — News. — Nr. 361. Great festival at Ely Cathedral. — Church Music at the church Congress. (Contin.) — Life of Chopin by *Liszt*. (Chap. VII contin.) — Bristol musical festival. — Choral festival at Ely Cathedral. — Crystal Palace Concerts. — Our Cathedral organs. Nr. II. York Minster. — News.

Dwight's Journal of Music. Nr. 847. (vol. 33 Nr. 13.) Goethe and Felix Mendelssohn-Bartholdy. (Contin.) — An American Conservatorio. IV. — The late Prince Poniatowski. (Athenaeum.) — Church Music in New York. — Birmingham festival, 3., 4. day. — Poetry to Order. — What are the Symphony Concerts for?

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 42. Die amerikanischen Harmoniums auf der Wiener Weltausstellung, von *J. P.* — Versuch einer Darstellung der inneren Geschichte der deutschen Musik (Dr. R. Benfey's Vorträge in Prag). — *B. J.*: Die kleinen Strassenmusikanten in New-York.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 42. *Aug. Wilké*: Una facezia di Riccardo Wagner. — Varietà etc.

Le Guide musical. Nr. 43. Sociétés musicales Belges. Société royale des mélomanes de Gand. (Extr. du journal *le Jeudi*.) — Nouvelles.

Le Ménestrel. Nr. 48. *V. Wilder*: Wolfgang-Amédée Mozart, l'homme et l'artiste. III. — *A. Pougin*: Semaine théâtrale. — *Osc. Comettant*: La musique au Chateau-Royal du Loo. — Nouvelles.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 43. *Robert Musiol*: Nachträge zu Shakespeares Dramen und die Musik. — *Ed. Hanslick*: Die Ausstellung älterer österreich. Musik-Instrumente. (Neue fr. Presse.) — Nachr.

The Orchestra. Nr. 525. Concerts. Theatres. — Amateur opera recitals at Liverpool. — Adelaide Ristori. — The flute reformed. — Bach's Christmas music. — M. Gounod and his manner. Nr. I. — Mr. J. Barnby on Church music.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 43. Moscheles sa vie et ses oeuvres. 4e art. — *Paul Bernard*: Théâtre-Italien: Rentrée de Mlle. Krauss dans Il Trovatore. Théâtre de l'opéra-comique: Reprise de Richard Coeur-de-Lion. — *H. Lavoix* fils: Histoire de Blondel. — *H. Lavoix* fils: Théâtre-Lyrique (Athénée). Reprise du Bijou perdu. — *Ch. Bannelier*: Concerts populaires de musique classique. Réouverture. (12e Année.) — Nouvelles.

Die Sängerhalle. Nr. 20. *Rob. Musiol*: Karl Wilhelm. (Nekrolog aus der »Tonhalle«.) — *F. B.*: Wiener Männergesangverein. Sängerfahrt in das Kampthal in Niederösterreich. — Verstümmelte Texte.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 46. Farandole (Tanz in der Provence).

Musikal. Wochenblatt. Nr. 43. *H. v. Wolzogen*: Das erste deutsche Bühnenfestspiel. III. Forts. — Kritik. Berichte etc.

Neue Zeitschrift f. Musik. Nr. 44. Ueber die Pflege der dramat. Musik in Musikschulen, zunächst im Hinblick auf die kgl. Musikschule in München. (Forts.) — *Al. Winterberger*: Zwei Festtage in Sondershausen. (Forts.) — *Otto Blauhuth*: Ueber gemeinschaftlichen Musikunterricht. — Friedrich Wieck. †. (Nekrolog.)

Neue freie Presse. Nr. 3294, 24. Oct. *Ed. Hanslick*: Gounod über Componisten und Dirigenten.

National-Zeitung. Berlin. Nr. 500 u. 511, 28. Oct. und 2. Nov. *Otto Gumprecht*: Die Frauen in der Musik. I. II.

Bibliographie.

Angeleri (Prof. Antonio). Das Pianoforte. Lagen der Hände. Art zu spielen. Theoretisch-praktische Anweisungen. Mit Kupferplatten von Eleuterio Pagliano. In-4⁰. pag. 88. Neapel, Rom, Mailand und Florenz, Ricordi.

—— The Pianoforte. Positions of the hands, the art of playing. Theoretical and practical observations illustrated by Eleuterio Pagliano. In-4⁰, pag. 84. Naples, Rome, Milan, Florence. Ricordi. Dollari 5.

Clodomir. — Traité théorique et pratique de l'organisation des sociétés musicales, harmonies et fanfares; suivi d'une instruction détaillée sur les concours de musique avec les divers documents qui s'y rattachent, à l'usage des chefs-directeurs; par P. Clodomir. In-8⁰. VIII, 192 p. Paris, imp. Alcan-Lévy; Leduc, éditeur. 4 fr. (11. octobre.)

Feyerer, K. — Jahresbericht des Wiener Männer-Gesang-Vereines über das 30. Vereinsjahr vom 1. October 1872 bis zum 30. Sept. 1873. Im Auftrage der Vereinsleitung zusammengestellt von Karl Feyerer. Wien, Verlag des Wiener Männer-Gesang-Vereines. gr. 8⁰. 80 S.

Frank, G. Chr. — Kurzer Unterricht in der Tonsetzkunst oder Leitfaden zur Selbstbelehrung für Schulpräparanden, prakt. Musiker, clavierspiel. Damen und sonst. Musikdilettanten behufs correcten Clavierspiels, Componirens, Präludirens und Fantasirens von G. Chr. Frank, Lehrer. Leipzig, Stoll. 8⁰. IV, 94 S. ½ Thlr.

Gathy, A. — Musikalisches Conversations-Lexicon. Encyclopädie der gesammten Musikwissenschaft. 3. Aufl. herausgegeben von Aug. Reissmann. 2. (Titel-) Ausg. Berlin (1871). Simion. Lex.-8⁰. 486 S. 1 Thlr.

Gumprecht. — Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel: »Der Ring des Nibelungen«. Eine kritische Studie von Otto Gumprecht. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart (C. Sander). 8⁰. 70 S. (Aus der Berliner National-Zeitung 1873 Nr. 297, 303, 309. 315, 321, 323.)

Kossmaly, C. — Ueber Richard Wagner. 3 Abhandlungen. Leipzig, Leuckart (C. Sander). 8⁰. 35 S. ½ Thlr.

Limagne. — Solfége-manuel, composé spécialement pour les cours de solfége; par A. Limagne, professeur au pensionnat des frères des Ecoles chrétiennes à Passy-lès-Paris. 1re partie. In-8⁰, 84 p. Paris, imp. Ve. Renou, Maulde et Cock, l'auteur. Passy-Paris. 1 fr. (18. mars.)

Melin. — L'ancienne Académie de musique de Moulins; par l'abbé Melin. In-8⁰. 11 p. Moulins, imp. Desrosiers. (Extrait du Bulletin de la Société d'émulation de l'Allier.) (Avril.)

Moreau. — Histoire du théâtre à Marseille. Le Grand-Théâtre (1792—1793); par Léandre Moreau. In-8⁰. 38 p. Marseille, imp. Samat. (Avril.)

Tuma, A. — Praktischer Elementar-Gesangskurs. Systematisch geordnete zweistimmige Uebungsstücke und Lieder für hohe und tiefe Stimmen mit Begleitung des Pianoforte oder eines Harmoniums verfasst von A. Tuma. 1. u. 2. Abthlg. Zweite durch Angabe des Lehrstoffes und durch einen vier einstimmige Lieder enthaltenden »Anhang« vermehrte Auflage. Wien 1874. Commissionsverlag von L. W. Seidel & Sohn. 8⁰. 34 S. 8 Sgr.

[Druckfehler in Schubert's Dmoll-Streichquartett.] Herr Joh. Lauterbach berichtigt in Nr. 44 der Signale einen Druckfehler in der ersten Violinstimme des Streichquartetts in D-moll (Oeuvre posthume) von Franz Schubert und zwar im Finale (Presto), kurz vor dem zweitmaligen Eintritt des Hauptthemas. Derselbe zieht sich durch alle Ausgaben (selbst durch die neue von David besorgte) hin, und hat denen, die sich streng an den Druck hielten, die betreffende Stelle unrhythmisch, zerrissen und harmonisch leer erscheinen lassen. Es müssen daselbst in der ersten Violinstimme die Pausenzahlen folgendermaassen angegeben sein

»2 — 3 — 2 — 2 —«

nicht, wie jetzt, unrichtig »4 — 3 — 3 — 2«.

[Mozart's »Laudate Dominum«.] Im Verlage von N. Simrock hat Josef Rheinberger eine noch ungedruckte Composition Mozart's herausgegeben unter dem Titel: »Laudate Dominum für Solo-Sopran, Chor, 2 Violinen, Solo-Fagott und Bass von W. A. Mozart, mit hinzugefügtem Clavierauszug herausgegeben von Josef Rheinberger. (Partitur 20 Ngr.) Das Vorwort lautet: »Vorliegende, fast ganz unbemerkt gebliebene Composition erscheint hier zum ersten Male im Druck. Das Autograph desselben befand sich im Besitze des Herrn André in Frankfurt (siehe Ritter von Köchel, Mozart-Katalog Seite 279 flg.) und stammt aus dem Jahre 1780. Der Herausgeber erlaubte sich keinerlei Ergänzung und Vermehrung der wenigen Vortragszeichen und beschränkte sich auf die Hinzufügung eines Clavierauszuges und der Textübersetzung. Mögen sich die Kirchen- und Concertdirectionen dies reizvolle Stück echt Mozart'scher Muse nicht entgehen lassen, das Publikum wird es ihnen danken. München, im Juni 1873. Josef Rheinberger.«

Berichtigung.

In voriger Nummer ist bei der Correctur in der Druckerei die erste Zeile von Spalte 890 an den Schluss derselben Spalte verstellt worden.

Herr Professor Dr. Zarncke, Herausgeber des Liter. Centralblattes in Leipzig, theilt uns mit, dass der mit *K.* unterzeichnende Referent des Cbl. nicht Herr Dr. Kretzschmar sei; dass ferner eine Vergleichung der Uebersetzung mit dem Original offenbar nicht in der Absicht des Kritikers im Cbl. gelegen habe; die Richtigkeit der Uebersetzung habe dieser wohl vorausgesetzt. Zu Herrn Dr. Paul stehe der betreffende Referent aber gar nicht in Beziehung. — Wir sind in unserer Angabe einem uns als sehr zuverlässig bekannten Gewährsmanne gefolgt. *Die Red.*

ANZEIGER.

Empfehlenswerthe Orchesterwerke

[224] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bargiel, Wold., Op. 24. **Trois Danses allemandes.** (Introduction. Ländler. Menuett. Springtanz.) Partitur. 8°. 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr.

Beethoven, L. van, **Sinfonien** herausgegeben von *Fr. Chrysander.* Partitur. Prachtausgabe. gross 8°. Nr. 1. 1 Thlr. Nr. 2—8 à 1½ Thlr. Nr. 9. 3 Thlr. netto.
(In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.)

Dietrich, Alb., Op. 20. **Sinfonie** (in D moll) f. grosses Orchester. Partitur. 8°. 5 Thlr. 25 Ngr. Stimmen 8 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 2 Thlr. 20 Ngr.

—— Op. 26. **Normannenfahrt.** Ouverture für grosses Orchester. Partitur. 8°. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 3 Thlr. 25 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr. 5 Ngr.

Grimm, Jul. O., Op. 10. **Suite** in Canonform für zwei Violinen, Viola, Violoncell u. Contrabass (Orchester). Partitur. 8°. 22½ Ngr. Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug zu vier Hdn. 1 Thlr. 5 Ngr.

—— Op. 16. **Zweite Suite** in Canonform f. Orchester. Partitur. 8°. 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 8 Thlr. Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr. 28 Ngr.

—— Op. 17. **Zwei Märsche** für grosses Orchester. Partitur. 8°. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 3 Thlr. 25 Ngr. Clavierauszug zu zwei Händen 25 Ngr., zu vier Händen 1 Thlr. 5 Ngr.

Haydn, Jos., **Sinfonien,** revidirt von *Franz Wüllner.* Nr. 1. in H dur. Partitur. 8°. 25 Ngr. Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr. 5 Ngr.

—— — Nr. 2. in G dur. (Oxford-Sinfonie.) Part. 8°. 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 3 Thlr.

—— — Nr. 3. in C dur. Partitur. 8°. 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 2 Thlr. 20 Ngr.

—— — Nr. 4. in Es dur. Partitur. 8°. 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 2 Thlr. 18 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr. 10 Ngr.

—— **Ouverture** für kleines Orchester, revidirt von *Franz Wüllner.* Partitur. 8°. 15 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Clavierauszug zu vier Händen 13 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 103. **Trauermarsch.** (Zum Begräbnisse Norbert Burgmüller's componirt.) Für Harmoniemusik. (Original.) Part. 8°. 15 Ngr. Stimmen. 8°. 1 Thlr. — Für grosses Orchester. (Arrangement.) Part. 8°. 15 Ngr. Stimmen. 8°. 1 Thlr. Clavierauszug zu zwei Händen 13 Ngr., zu vier Händen 22½ Ngr.

—— Op. 108. **Marsch** für grosses Orchester. (Zur Feier der Anwesenheit des Malers Cornelius in Dresden componirt.) Partitur. 8°. 20 Ngr. Stimmen. 8°. 1 Thlr. Clavierauszug zu zwei Hdn. 17½ Ngr., zu vier Händen 25 Ngr.

Mozart, W. A., **Türkischer Marsch.** (Aus der Sonate für Pfte. in A dur.) Instrumentirt von *Prosper Pascal.* Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung aus dem Serail« eingelegt. Partitur. 8°. 17½ Ngr. Stimmen. 8°. 25 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 17½ Ngr.

Scholz, Bernh., Op. 15. **Ouverture** zu Goethe's Iphigenia auf Tauris. Partitur. 8°. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 3 Thlr.

—— Op. 21. **Im Freien.** Concertstück in Form einer Ouverture. Partitur. 8°. 1 Thlr. Stimmen in Abschrift.

Schubert, Franz, Op. 90. **Impromptu** in C moll. Für Orchester bearbeitet von *Bernhard Scholz.* Partitur. 8°. 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 2 Thlr.

Schumann, Rob., Op. 136. **Ouverture** zu Goethe's Hermann und Dorothea. Partitur. 8°. 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu zwei Händen 25 Ngr., zu vier Händen 1 Thlr.

---

[225] Ein **echtes Stainer-Cello anno 1678,** sehr gut erhalten, wird an den Meistbietenden verkauft. Anträge nimmt entgegen, und Auskunft ertheilt **Johannes Ev. Habert,** Musikdirector in Gmunden, Ober-Oestreich.

---

[226] In meinem Verlage erschien vor Kurzem:

Quintett (Gdur)

für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell

von **Ferdinand Hiller.**

Op. 156. Pr. 6 Thlr.

Leipzig. **C. F. W. Siegel's** Musikalienhandlung.
R. Linnemann.

---

[227] In meinem Verlage erschien soeben:

Die Alpenrose.

(Gedicht von Feodor Löwe.)

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von

Ferdinand Sieber.

Op. 102.

Für tiefe Stimme. Für höhere Stimme.

Pr. à $1\frac{1}{2}$ Mark.

Leipzig und Winterthur.
J. Rieter-Biedermann.

---

[228] **Richard Wagner's**

Meistersinger von Nürnberg.

Eine kritische Studie
mit vielen Notenbeispielen
von
Otto Reinsdorf,
Redacteur der »Tonhalle« in Leipzig.

Pr. 15 Sgr.

Verlag von A. H. Payne in Leipzig.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen, auch direct von der Verlagshandlung gegen Einsendung des Betrags in Geld oder Briefmarken, wogegen sofort Franco-Zusendung unter Kreuzband erfolgt. [366

---

[229] Soeben erschien in meinem Verlage:

SONATE

(in F dur)

für Pianoforte

von

W. A. Mozart.

Für Pianoforte und Violine
bearbeitet von
Rud. Barth.

Preis 25 Ngr.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 12. November 1873. **Nr. 46.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über Modulation. Zweites Capitel: Tonart (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Instructives für Clavier [Anton Krause, Op. 1, 10, 12, 19, 21, 24 (Schluss)]. (Neue Clavierlieder [14 Hefte von J. H. Franz]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. Bibliographie). — Anzeiger.

Untersuchungen über Modulation.

Von **Reinh. Succo.**

Zweites Capitel: Tonart.

(Fortsetzung.)

Aller Musik, sobald sie nicht ein regelloses Gewirr von Tönen sein und somit aufhören will, den Namen Musik zu verdienen, muss liegen und liegt auch in der That zu Grunde irgend ein bestimmtes System von Tönen, dessen Bedingungen die aus ihm entstandenen Kunstwerke unterworfen sind. Das System nun, welches hier allein in Betracht kommen kann, ist dasjenige, welches in der diatonischen Tonleiter seinen Ausdruck gefunden hat und welches ebensowohl das Fundament der Musik der griechischen Welt und der des Mittelalters, wie auch unserer heutigen Musik bildet.*)

Es ist bekannt, dass die diatonische Tonleiter aus einer Folge von abwechselnd zwei und drei durch je einen Halbton unterbrochenen Ganztonstufen besteht:

ab c d ef g ab c d ef g a

½ 1 1 1 ½ 1 1 ½ 1 1 1 ½ 1 1

oder in anderer Fassung:

c d ef g a hc d ef g a hc

1 1 ½ 1 1 1 ½ 1 1 ½ 1 1 1 ½

Innerhalb dieses Tonsystems — in ihm selbst gegeben, oder doch unmittelbar aus ihm hervorgegangen — lassen sich nun verschiedene Arten von Tonordnungen, und zwar ebensowohl in melodischer wie in symphonischer Beziehung aufstellen, die sich auf gewisse, leicht bemerkbare und überall wiederzuerkennende Art und Weise von einander unterscheiden. Die Eigenheit einer jeden solchen entweder in dem Tonsysteme selbst gegebenen, oder doch mindestens aus demselben unmittelbar hervorgegangenen Art, insofern sie sich in verschiedenen Tonstücken auf gleiche Weise geltend macht, ist es, was wir im heutigen Sprachgebrauch »Tonart« nennen. In älterer Zeit dienten der gleichen Anschauung die Ausdrücke τρόπος, *tonus*, *modus*, Ton, Kirchenton u. s. w.

Für das Kriterium des Begriffs Tonart erscheint dem Verfasser die Bestimmung, dass es sich hier nur um solche aus dem Tonsysteme unmittelbar hervorgegangenen Arten handle, als nothwendig, wenn dieselbe auch einiger Erläuterung bedarf.

Zunächst will ich nicht unterlassen zu erwähnen — jedoch nur um des Analogons willen — dass es auch auf anderen Gebieten der Musik solche verschiedenen Tonstücken auf gleiche Weise zukommenden Arten giebt, z. B. auf dem Gebiete des Rhythmus die verschiedenen Taktarten. An und für sich hat aber der Rhythmus mit dem Tonsysteme nichts zu thun, ist daher selbstverständlich für die Bestimmung des Begriffs Tonart gleichgültig. Weniger selbstverständlich möchte dagegen jene in der obigen allgemeinen Definition des Begriffs Tonart enthaltene beschränkende Bestimmung »aus dem Tonsystem unmittelbar hervorgegangen« erscheinen. Was die melodischen Anordnungen anbetrifft — unter welchem Ausdrucke ich solche Tonfolgen verstanden wissen will, welche die aus der Berechnung hervorgegangenen einzelnen Töne der diatonischen Tonleiter schon in einer gewissen, aber in der noch möglichst einfachen Ordnung zeigen, also der Reihe nach in Bezug auf Höhe und Tiefe geordnet — so sind sie in dem Tonsystem unmittelbar enthalten, wenn man nämlich den Ausdruck »System« mit dem, was wir die diatonische Tonleiter nennen, einfach identificirt, wie es bereits die griechische Theorie thut, welche die Anordnung der Töne von *Proslambanomenos* zur *Nete synemmenon* das kleinere, bis *Nete hyberbolaion* das grössere System nennt. Auch wir in unserer modernen Musik können uns der Identificirung des Begriffs Tonsystem mit dem der diatonischen Tonleiter um so eher anschliessen, als auch unsere chromatische Tonleiter — bekanntlich etwas ganz Anderes als das, was die Griechen das chromatische Klanggeschlecht nennen — niemals ein eigenes Tonsystem repräsentiren kann, sondern nur als eine Ableitung aus erstgenannter angesehen werden darf. Von welchem Gesichtspunkte aus die chromatische Tonleiter im Verhältniss

*) Das sogenannte chromatische und das enharmonische Tonsystem, welche beiden in dem Tonsysteme der Griechen eine von uns leider noch nicht aufgeklärte bedeutende Rolle spielen, sind im Grunde weiter nichts als blosse Varianten des diatonischen Systems, indem man eine der beiden mittleren Saiten des diatonischen Tetrachords, resp. beide, dichter an den tiefsten Ton desselben heranrückte. Im chromatischen Systeme wurde die dritte Saite *lichanos* oder *trite* um einen halben Ton vertieft und im enharmonischen wurden die drei tiefsten Saiten so dicht zusammengerückt, dass sie zusammen nur das Intervall eines halben Tones ausmachten. Das Grundlegende des diatonischen geht deutlich daraus hervor. Ausführliches darüber s. Ambros, Geschichte der Musik. Erster Band S. 349 und Friedr. Bellermann (Tonleitern d. Gr.).

zur diatonischen zu denken ist, das wird sich im Verlaufe unserer Untersuchungen näher zeigen.

In Bezug auf jene unmittelbar aus dem Tonsystem hervorgegangenen, weil demselben unmittelbar entnommenen Arten von Tonordnungen ist es zunächst gleichgültig, aus wieviel einzelnen Tönen sie bestehen; nur muss verlangt werden, dass sie dem Gesetze der Diatonik entsprechen — was natürlich dann immer der Fall sein wird, wenn sie dem diatonischen System wirklich entnommen sind. Das Kennzeichen der Diatonik aber ist, dass auf abwechselnd zwei und drei Ganztöne immer ein Halbton folgt. Es können somit — worauf hinzuweisen nicht überflüssig sein dürfte, solche Folgen, in denen zwei Halbtöne unmittelbar hintereinander, oder nur durch einen Ganzton unterbrochen stehen, nicht für die Tonart maassgebend gelten, da sie nicht unmittelbar dem diatonischen System entnommen sind.

Was die symphonischen Anordnungen anbetrifft, so beziehen sich dieselben auf den für das Wesen der Tonart in unserer modernen Musik so wichtigen Dreiklang. Allerdings eben nur für unser modernes Tonsystem. Aber für dieses sind die Verhältnisse des Dreiklangs ja selbst grundlegend, da er einen durchaus wesentlichen Factor für die Berechnung desselben bildet. Also nicht blos aus dem Tonsystem hervorgegangen, sondern dasselbe seinerseits selbst gestaltend ist der Dreiklang. Ich meine natürlich nur den Dur-Dreiklang (mit den Zahlen-Verhältnissen 4 : 5 : 6). Nich ganz ebenso ist es mit dem Moll-Dreiklang. Bestimmend für das Tonsystem ist derselbe keineswegs, vielmehr wird er aus demselben bestimmt. Ob derselbe mithin als unmittelbar aus dem Tonsystem hervorgegangen angesehen werden darf, ist vielleicht zweifelhaft, und in der That entspricht dies Verhältniss in der Praxis, welches das Mollgeschlecht gegenüber dem Durgeschlechte einnimmt, keineswegs den Anforderungen, welche man an ein gleichberechtigtes zu stellen befugt ist. Ich werde übrigens in der Folge Gelegenheit haben, auf diesen Punkt öfter zurückzukommen. Jedenfalls aber hat der Moll-Dreiklang, als die nächst dem Dur-Dreikange am meisten consonirende Verbindung dreier verschiedener Töne, gerechten Anspruch darauf, als die wichtigste symphonische Verbindung nächst jenem, dem Dur-Dreiklange, zu gelten. Dass er in dem Tonsysteme enthalten ist, ihm direct angehört, ist ja selbstverständlich. Andererseits möchte ich aber doch nicht jede beliebige aus den Tönen des Tonsystems gebildete symphonische (oder melodische) Tonverbindung als unmittelbar aus dem Tonsystem hervorgegangen ansehen.

Vielleicht ist es manchem Leser nicht unwillkommen, wenn ich eine vergleichende Uebersicht der Werthe aller in den beiden diatonischen Tonsystemen, dem antiken — griechischen — und modernen — natürlichen — enthaltenen Intervalle, aus den Werthen O (Octave), Q (Quinte) und T (Terz) berechnet hier einfüge.

A. Berechnung der Intervalle der diatonischen Tonleiter aus den resp. Werthen *O* (Octave), *Q* (Quinte), *T* (gr. Terz).

	Intervalle	nach dem griech. System	nach dem natürlichen System		Intervalle	nach dem griech. System	nach dem natürlichen System
I	Prime	1	1	5	verm. Quinte	$\frac{O^4}{Q^6}$	$\frac{O^2}{Q^2T}$
2	kleine Secunde	$\frac{O^3}{Q^5}$	$\frac{O}{QT}$	V	reine Quinte	Q	Q oder $\frac{O^2T}{Q^3}$
II	grosse Secunde	$\frac{Q^2}{O}$	$\frac{Q^2}{O}$ oder $\frac{TO}{Q^2}$	6	kleine Sexte	$\frac{O^3}{Q^4}$	$\frac{O}{T}$
3	kleine Terz	$\frac{O^2}{Q^3}$	$\frac{Q}{T}$ oder $\frac{O^2}{Q^3}$	VI	grosse Sexte	$\frac{Q^3}{O}$	$\frac{OT}{Q}$ oder $\frac{Q^3}{O}$
III	grosse Terz	$\frac{Q^4}{O^2}$	T	7	kleine Septime	$\frac{O^2}{Q^2}$	$\frac{O^2}{Q^2}$ oder $\frac{Q^2}{T}$
IV	reine Quarte	$\frac{O}{Q}$	$\frac{O}{Q}$ oder $\frac{Q^3}{OT}$	VII	grosse Septime	$\frac{Q^5}{O^2}$	QT
4	überm. Quarte	$\frac{Q^6}{O^2}$	$\frac{TQ^2}{Q}$	VIII	Octave	O	O

(Tabelle B. siehe nächste Seite oben.)

Wie jene Arten von Tonordnungen entstehen, das sehen wir, wenn wir aus jener obigen allgemeinen diatonischen Tonreihe irgend ein beliebiges aus mehreren aufeinander folgenden Tonstufen bestehendes Stück herausschneiden. Nehmen wir z. B. die Quarte, die aus einer Folge von zwei ganzen und einem halben Tone besteht. Es giebt drei solcher Quarten:

hc d e
c d ef
d ef g

die sich von einander durch die verschiedene Lage unterscheiden, welche in jeder der Halbton einnimmt. Singen wir einzeln diese drei Quarten nach einander auf- und abwärts, so wird der verschiedene Eindruck einer jeden von selbst auffallen, ganz abgesehen von der verschiedenen Tonhöhe, auf welcher eine jede steht. Noch mehr wird dies der Fall sein, wenn wir die verschiedene Anordnung der Töne, wie sie uns in den drei Quarten entgegentritt, von ein und derselben Tonhöhe aus beginnen, was wir mit unseren Notenbuchstaben so ausdrücken:

hc d e
h cis dis e
h cis d e

Denken wir uns nun aus den vier Tönen einer jeden Quartengattung je eine Melodie zusammengesetzt, so würde es uns nicht schwer werden, die Gattung selbst aus der Melodie zu erkennen, und wir würden sagen: diese ist in der Tonart der ersten, jene in der zweiten und diese dritte in der der dritten Quartengattung geschrieben.

Jedes beliebige aus der diatonischen Tonleiter heraus-

B. Vergleichende Uebersicht der Intervalle des griechischen und des natürlichen Systems.

Erste Octavengattung			Zweite Octaveng.			Dritte Octaveng.			Vierte Octaveng.			Fünfte Octaveng.			Sechste Octaveng.			Siebente Octaveng.		
Intervall von *C* bis	griech.	natürl.	Intervall von *D* bis	griech.	natürl.	Intervall von *E* bis	griech.	natürl.	Intervall von *F* bis	griech.	natürl.	Intervall von *G* bis	griech.	natürl.	Intervall von *A* bis	griech.	natürl.	Intervall von *H* bis	griech.	natürl.
D	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	*E*	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	*F*	$\frac{243}{256}$	$\frac{15}{16}$	*G*	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	*A*	$\frac{8}{9}$	$\frac{9}{10}$	*H*	$\frac{8}{9}$	$\frac{8}{9}$	*c*	$\frac{243}{256}$	$\frac{15}{16}$
E	$\frac{64}{81}$	$\frac{4}{5}$	*F*	$\frac{27}{32}$	$\frac{27}{32}$	*G*	$\frac{27}{32}$	$\frac{5}{6}$	*A*	$\frac{64}{81}$	$\frac{4}{5}$	*H*	$\frac{64}{81}$	$\frac{4}{5}$	*c*	$\frac{27}{32}$	$\frac{5}{6}$	*d*	$\frac{27}{32}$	$\frac{5}{6}$
F	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	*G*	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	*A*	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	*H*	$\frac{512}{729}$	$\frac{32}{45}$	*c*	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$	*d*	$\frac{3}{4}$	$\frac{20}{27}$	*e*	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$
G	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	*A*	$\frac{2}{3}$	$\frac{27}{40}$	*H*	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	*c*	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	*d*	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	*e*	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	*f*	$\frac{729}{1024}$	$\frac{45}{64}$
A	$\frac{16}{27}$	$\frac{3}{5}$	*H*	$\frac{16}{27}$	$\frac{3}{5}$	*c*	$\frac{81}{128}$	$\frac{5}{8}$	*d*	$\frac{16}{27}$	$\frac{16}{27}$	*e*	$\frac{16}{27}$	$\frac{3}{5}$	*f*	$\frac{81}{128}$	$\frac{5}{8}$	*g*	$\frac{81}{128}$	$\frac{5}{8}$
H	$\frac{128}{243}$	$\frac{8}{5}$	*c*	$\frac{9}{16}$	$\frac{9}{16}$	*d*	$\frac{9}{16}$	$\frac{5}{9}$	*e*	$\frac{128}{243}$	$\frac{8}{15}$	*f*	$\frac{9}{16}$	$\frac{9}{16}$	*g*	$\frac{9}{16}$	$\frac{5}{9}$	*a*	$\frac{9}{16}$	$\frac{9}{16}$
c	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	*d*	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	*e*	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	*f*	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	*g*	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	*a*	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	*h*	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$

geschnittene Stück würde also, wenn es die Grundlage für eine Melodie bildete, die Tonart derselben bezeichnen können.

Am vollständigsten erhalten wir diese Verschiedenheiten, wenn wir die Octave als das herauszuhebende Stück annehmen. Sieben verschiedene Octavreihen lassen sich aus der diatonischen Tonleiter herausschneiden, und keine gleicht in ihrem inneren Bau vollständig der anderen. Diese sieben O c t a v e n g a t t u n g e n des diatonischen Systems sind die folgenden:

C d ef g a hc
D ef g a hc d
Ef g a hc d e
F g a hc d ef
G a hc d ef g
A hc d ef g a
Hc d ef g a h.

Sie unterscheiden sich von einander durch die jedesmal veränderte Lage der Halbtöne.

In der ersten liegen die beiden Halbtöne vom 3.—4. u. 7.—8. Tone,
» » zweiten » » » » » 2.—3. » 6.—7. »
» » dritten » » » » » 1.—2. » 5.—6. »
» » vierten » » » » » 4.—5. » 7.—8. »
» » fünften » » » » » 3.—4. » 6.—7. »
» » sechsten » » » » » 2.—3. » 5.—6. »
» » siebenten » » » » » 1.—2. » 4.—5. »

Der die Octavengattung beginnende und schliessende Ton ist der G r u n d t o n derselben.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Instructives für Clavier.

B. L e i c h t e M u s i k.

(Schluss.)

Anton Krause. Instructive Sonaten. Op. 1, 10, 12, 19, 21, 24. Nach aufsteigender Schwierigkeit geordnet. [9]) Im Allgemeinen habe ich hier entschieden das Beste, was mir diesma von Instructivem unter die Augen und Finger gekommen ist. Die Erfindung ist in diesen Sonaten kräftiger, die Form klarer. Zunächst will mir nun nicht recht deutlich werden, welchen Zweck die Gesammtausgabe haben soll. Man wird doch nicht wohl einen Schüler alle diese Sonaten lernen lassen. Bis er an die letzte käme, müsste er doch auf einer Stufe angelangt sein, die es ihm längst ermöglicht hätte, andere Werke zu spielen, die nicht dem instructiven Genre angehören und sich desto ungehinderter dem Künstlerischen hingeben. Doch dies ist Sache der Verlagshandlung. Was nun die Anordnung betrifft, so scheint mir dieselbe doch nicht ganz progressiv. Die zweite Nummer sollte z. B. entschieden v o r der ersten stehen, da sie nirgends schwerer, wohl aber kürzer ist als diese. Bei der Bedeutung, welche ich der Sammlung im Ganzen zugestehe, mag es gerechtfertigt sein, die einzelnen Nummern näher durchzugehen. Ich folge dabei der vom Componisten getroffenen Anordnung.

1) O p. 1 N r. 1. C - d u r. Bei diesem seinem allerersten Werke mag der Componist wohl Gedanken der Art gehabt haben: »Muss denn Kindermusik immer aus Perioden von 4 oder 8 Takten bestehen? Muss denn die zweite Reprise des ersten Satzes etwa doppelt so lang sein als die erste? Muss man denn vor dem Wiederholungszeichen gerade in die Dominantentonart gehen?« Und so geht er diesen drei Dingen aus dem Wege — nicht zum Vortheile des Stückes, dessen Ebenmaass dadurch verloren geht. Das Kind soll aber allerdings an Ordnung und Ebenmaass gewöhnt werden. Dem Satze ist übrigens eine gewisse Frische nicht abzusprechen. Im zweiten Satze wird dem jugendlichen Ohre zugemuthet, in mässiger Bewegung vier Achtel lang die Töne *a* und *b* — ohne etwas Anderes — anzuhören und ebenso gleich darauf *f* und *ges* (vor dem ersten *ges* ist das ♭ vergessen). Auch der Uebergang von H-dur nach F-dur durch den verminderten Septimenaccord ist zwar regelrecht aber doch gewaltsam. Der letzte Satz fliesst am schönsten; überhaupt ist die Sonate nirgends langweilig.

2) O p. 24 N r. 1. C - d u r. Eine echte Kindersonate, frisch und freundlich, unbedingt zu empfehlen. Man sieht, dass der Componist, als er bei Op. 24 angelangt war, sich von dem Vorurtheile frei gemacht hatte, das ihn bei Op. 1 den rechten Weg verfehlen liess.

3) O p. 12 N r. 1. D - d u r. Diese Sonate, nur aus zwei Theilen bestehend, macht schon merklich höhere Ansprüche.

9) Instructive Sonaten für das Pianoforte von A n t o n K r a u s e. Op. 1, 10, 12, 19, 21, 24. Nach aufsteigender Schwierigkeit geordnet vom Componisten. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13017.) Folio. 133 S. Pr. 3 Thlr.
Zwei instructive Sonaten für das Pianoforte von A n t o n K r a u s e. Op. 24. Ebend. (13010.) Folio. 15 S. Pr. 25 Ngr.

Sie vereinigt aufs Beste modernes Element mit kindlichem Sinne; ich möchte deshalb ganz besonders darauf hinweisen. — Ich will bei dieser Gelegenheit auf etwas hier nur Nebensächliches aufmerksam machen, das aber auf viele andere wichtigere Fälle Anwendung findet. Gleich zu Anfang sind mehrmals abgestossene Noten zu spielen, dazu ist aber das Pedal vorgeschrieben, durch dessen Gebrauch das Staccato vernichtet wird. Dass dem so ist, sagt uns der Verstand ja sicher genug. Nun weiss ich aber aus eigener Erfahrung, dass der Spielende, der das Abstossen doch in seinen Fingern fühlt, meint dennoch einen Unterschied zu hören. Ich habe mich deshalb bei diesem Anlasse durch ein gründliches Experiment von der Richtigkeit meiner theoretisch gefassten Ansicht überzeugt. Ich liess mir von einem Freunde oft hintereinander denselben Accord, stets mit gehobener Dämpfung, anschlagen, nach seiner Willkür bald gehalten, bald abgestossen; dabei musste er nur darauf achten, das Staccato nicht immer *forte* und das *tenuto* nicht immer *piano* zu machen oder umgekehrt. Ich stellte mich nun so, dass ich weder die Hände noch die Mienen des Spielenden sehen konnte. Nachdem ich bei sechs- bis achtmaligem Anschlage auch nicht den geringsten Unterschied empfunden hatte, fing ich an, aufs Gerathewohl ein Urtheil abzugeben, das denn regelmässig falsch war. Für mich steht es unumstösslich fest, dass Staccato und Pedal Gegensätze sind.*)

4) Op. 21 Nr. 1. C-dur sagt mir weniger zu, trotz des recht hübschen canonischen Anfanges. Der erste Satz wird im weiteren Verlaufe etwas gewöhnlich in der Erfindung; der zweite, gleichfalls hübsch beginnend, enthält einen sehr matten Mittelsatz und der dritte, mit kindlich frischem Anfange, modulirt ohne Zweck bis nach Fis-dur, was mir gesucht erscheint.

5) Op. 21 Nr. 2. A-moll. Für geistig Vorgeschrittene, welche in Bezug auf Vortrag viel dabei lernen können. Einige herbe Stellen, namentlich den Orgelpunkt gegen Ende wünschte ich wohl weg. Dass ein Orgelpunkt bei der Mehrzahl der darüber gebauten Accorde und sogar an seinem eigenen Ende accordfremd ist, dürfte wohl selten vorkommen. Hiervon abgesehen, ist diese Nummer recht schön.

6) Op. 19 Nr. 1. C-dur. Eine der schönsten Nummern, in allen drei Theilen trefflich. Der zweite, A-moll, mit einem wirklichen Canon zu Anfang, ist so glücklich, dass ich ihm eine grössere Ausarbeitung und demgemäss eine Stelle in einem grösseren Werke wünschen möchte. Der dritte Satz ist eine Art Etude aber sehr hübsch gearbeitet.

7) Op. 24 Nr. 2. E-moll ist in seinem ersten und zweiten Satze gleichfalls zu empfehlen. Der dritte beginnt mit dem viermaligen Zusammenklange von *h*, *c* und *e*; daran soll sich nach meiner Ansicht der Schüler nicht gewöhnen, das wird und soll ihm hässlich erscheinen. Auch sonst ist der Satz nicht bedeutend: einige Tonleiterläufe tragen den Uebungszweck allzu auffallend zur Schau.

8) Op. 1 Nr. 2. D-dur. Diese Nummer erfordert einen verständigen, auch in der Technik vorgerückten Schüler und ist für einen solchen in allen drei Theilen schön und dankbar. Warum der Verfasser, der sonst in der Schrift sehr exact ist und sich vor Doppelkreuzen durchaus nicht scheut, an dieser mit + bezeichneten Stelle

nicht Doppel-*gis* statt *a* geschrieben, ist mir nicht klar.

9) Op. 10 Nr. 1. C-dur, leicht und gemächlich beginnend, steigert sich zu grosser Kraft und viel Feuer und ist Erwachsenen zu empfehlen, welche über das erste Stadium hinaus sind. — Die eben erwähnte, doch eigentlich falsche Schreibweise kommt auch hier vor.

10) Op. 12 Nr. 3. F-dur. Hier schlägt der Componist einen pastoralen Ton an, welcher auch nach einem sehr schönen ernsten langsamen Satze in dem flüchtigen Finale wieder festgehalten wird. Auch diese Nummer ist sehr gut zu verwenden. Ich mache darauf aufmerksam, dass unser Componist es liebt, sehr einfach und technisch leicht zu beginnen, dass die meisten seiner Sonaten sich aber im Verlaufe merklich schwerer gestalten, als die erste Seite erwarten lässt.

11) Op. 12 Nr. 2. G-moll erscheint mir in Erfindung und Gestaltung etwas weniger gelungen; sie lässt den Uebungszweck hin und wieder deutlicher erkennen.

12) Op. 1 Nr. 3. B-dur. Hin und wieder sehr bekannt klingend, aber gut gearbeitet.

13) Op. 10 Nr. 2. G-moll. Das Pathos des ersten Satzes erscheint mir zuweilen gesucht und der grelle Uebergang von B-moll nach Fis-moll durch enharmonische Verwechselung zwecklos. Auf einen allzukurzen langsamen Satz folgt dann ein etwas weit gedehntes aber recht fliessendes Finale.

14) Op. 19 Nr. 2. A-dur. Hier sind wir an der letzten Sonate und in der That auch an der Grenze dessen angelangt, was man »instructiv« nennen kann, wenn man nicht den, freilich am Ende richtigen Satz aufstellen will, dass doch auch jedes Kunstwerk instructiv ist. Dann hätte diese Bezeichnung als solche keinen Zweck mehr. In dieser wie in der vorigen Nummer verwendet unser Verfasser eine so bedeutende Technik, dass der Inhalt denn doch nicht mehr ganz entsprechend erscheint.

Indem ich die ganze Sammlung nochmals überblicke, füge ich noch zwei Bemerkungen bei: 1) In den mittleren Nummern, etwa hier Nr. 4 bis 9, hätten Octavengriffe, welche oft geflissentlich vermieden sind, mehr verwendet werden dürfen, da der ganze Standpunkt ein solcher ist, dass an ein Kind mit kleinen Händen nicht gedacht werden kann. 2) Gegen den ausserordentlich häufig vorgeschriebenen Gebrauch des Pedals muss ich protestiren. So lange das Zachariä'sche Kunstpedal nicht eingeführt ist, muss, nach meiner freilich etwas altmodischen Meinung, die Benutzung des Pedals immer etwas Ausnahmsweises bleiben, — und für den Unterricht, also bei instructiven Werken, ganz besonders, da es ohne Unreinheit nun einmal nicht abgeht, an die sich der Schüler ohnehin zu leicht gewöhnt. — Die Kenntnissnahme der ganzen Sammlung, von der mir nur einige Nummern bis jetzt bekannt waren, hat mir wahres Vergnügen gewährt und ich möchte, dass recht viele Clavierlehrer davon Notiz nähmen und zur Abwechselung von Clementi, Kuhlau, Diabelli etc. fleissig nach A. Krause griffen — und endlich, dass der Verfasser die Tonart C-dur nur ruhen liesse, uns aber noch mit einigen leichten Sonaten in G-dur, Es-dur und D-moll beschenkte. — Der Druck und die Ausstattung sind sehr gut, fast luxuriös zu nennen.

Neue Clavierlieder.

E. K. In der jüngsten deutschen Lieder-Production ruht der Schwerpunkt häufig, fast schon gewöhnlich, auf dem Instrumentale, demgemäss das Clavier nothfalls sich allein produciren könnte als *moment musical*, zwar nicht im Sinne von

*) Hiermit soll aber doch nicht gesagt sein, dass nicht ein Fall denkbar sei, in welchem das Pedal bei Staccato-Stellen anzuwenden sei. Der Fall ist der: Wenn auf einen kräftigen Staccato-Accord eine Pause folgt, so kann durch Hinzutritt des Pedals, bez. durch das Mitklingen verwandter Saiten, die Schallkraft vermehrt und durch augenblickliches Wiederfallenlassen der Dämpfung des Staccato dennoch gewahrt werden.

Schubert's unsterblichen Miniaturbildern, doch wenigstens nach dem Muster Bertinischer oder Thalbergischer Etuden, — vielleicht auch unwillkürlich fortgerissen von Schubert's schwächeren Liedern, wo das Clavier mehr als ebenbürtig neben dem Gesange hergeht. Von den Meistern ist das Nachahmliche insgemein das Schwächere. Dass unter Schubert's viel Hunderten einzelne schwächere missgegriffene sind, wie der König in Thule, der Taucher u. a. mindert nicht die Ehre seiner Meisterschaft, weil Irren menschlich ist, und ebensowohl geringere Genien einzelnes dauerbar Gültiges schaffen, als hohe Geister Geringes. Dafür sind die besseren und besten Schubert's-Lieder unvergänglichen Werthes vorzüglich darin, dass sie die Modernität in ihrer höchsten Lebensgestalt aufführen, indem sie das sogenannt Realistische mit dem sogenannt Dramatischen in einer melodischen Innigkeit genial verschmelzen, untergehen lassen, dergleichen Niemand sonst, selbst Mozart und Beethoven nicht geleistet haben — als z. B. Das Meer ergänzte. Wandrer. Der du von dem Himmel bist. Lindenbaum. O wie schön ist deine Welt u. s. w. — Diese sind wahrhaft Unica, Eines Sängers Eigenthum, gleichwie Schumann's Waldgespräch, Liebesfrühling, Manfred, Maria Stuart. — Wer aber ohne ähnliches Fundament ähnlich dunkle Gebirgspfade einschlägt, der sehe wohl zu, ob alle Pfade gleich gut sind wie glattgeriebene Landstrassen.

Wenn aber die edle Sangeskunst flöten geht statt zu singen wie der Vogel singt, ohne einiges Instrument als sich selber: dann drohet dem vielgerühmten deutschen Gesang jäher Tod oder langsame Auszehrung. — Aber auch die Gesammtkunst nimmt Schaden unter der Confusion der Begriffe, deren Stabilirung sonst den Theoreten so zärtlich am Herzen liegt, dass sie um eine Kategorie in der Fachregistratur blutigen Schweiss vergiessen, während das Fundament von dem alten: Sang und Spiel begrifflich zu unterscheiden, noch keineswegs genugsam feststeht, um darauf ein Schulgebäude zu thürmen. Hat doch sogar der berühmte Statistiker Riehl in seiner Hausmusik-Vorrede*) treffliche Lehrsätze vorgelegt und in den nachfolgenden Liedern seine eignen Lehrsätze vergessen, theilweis zu nichte gemacht.

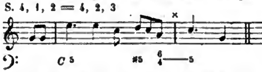
Lassen wir nicht ab die Schäden aufzudecken, wenns auch ermüden und vorläufig nichts helfen sollte. Merkwürdig nur, dass ein Theil der beifallbedürftigen Künstlerschaft es nicht achtet, wenn bei diesem Vorwalten instrumentaler Richtung beides, das Vocale und das Volksthümliche Schaden nimmt. — Weitere Ausführung dieser Sätze würde uns die Aussicht auf das Gegenwärtige verkümmern. Sehen wir vielmehr, wie viel Furcht und Hoffnung aus den neuesten Gaben zu schöpfen, wie weit ihrem Genius zu trauen, wie es mit ihrer Kunst- und Wahrheitsliebe beschaffen sei.

* * *

I. J. H. Franz.

Von den kürzlich erschienenen heben wir die 14 Hefte heraus, welche J. H. Franz in André's Verlag auf einmal veröffentlicht, nach napoleonischer Taktik der Massenoperation, wogegen unsere ältere Strategie der Bescheidenheit auch nicht übel fuhr. *Resprice finem!* Goethe's und Schubert's jungfräuliches Erröthen bei erster Publication ihrer Herzens-Geheimnisse gehört einem anderen Weltalter an: Andre Zeiten, andre Sitten! — Um unser Urtheil über J. H. Franz zu erleichtern und bestätigen, haben wir die Stücke mit zwei anderen ähnlichen, nicht etwa gleichgesinnten Freunden durchgenommen, und waren überrascht bei dem weit über die Hälfte gleichstimmigen Ergebniss, worin eine Art Objectivität des Urtheils wahrscheinlich ward: dass wir nämlich den Tonsetzer im Ganzen wohlorganisirt fanden, mit Tonseele begabt und mit Sangkunde; nicht übermaassen neu erfinderisch, nicht durch ausserordentliche melodische Kraft hervorragend aber ehrlich genug, nicht über die Natur hinaus nach unmöglichen Dingen zu haschen. Ihm und uns, dem Beklagten und dem Richter rufen wir zu: Das selbständige Gewissen sei Sonne deinem Sittentag.

J. H. Franz. Nr. 1.*) Verlagsnummer 9630. [1]) Die Worte »Herz mein Herz«, deren bescheidener Dichter sich nicht nennt, von allerlei Rührsal vielgehörter Phrasen überschwellend, sind leidlich betont und singbar behandelt: die zwei ersten Strophen angenehm dahin fliessend, die dritte unnütz modulirt, mit einer ungewohnten altflämisch anklingenden Cadenz S. 4, 1, 2 = 4, 2, 3



die zwar überraschend — vielleicht wortmalend? — gewagt, aber etwas linkisch klingt, weil der gewagte Sprung zwar an rhythmisch schwächster Stelle erklingt, aber unnatürlich mit eigner Harmonie belastet ist. Auffallend erscheint auch bei übrigens vernünftiger Singbarkeit, die im Allgemeinen zu Grunde liegt, der weite Tonumfang (*Ambitus Vocis*) der Melodien, den Franz so ziemlich bei all seinen Liedern verwendet. Es könnte das, unangesehen des melodischen Werthes, ihrer Einführung schaden, da gleichmässig klangvolle Stimmen des Umfanges c^1—g^2 . . . . c^1—gis^2 und später noch grössere, nicht eben häufig sind.

Nr. 2. V.-N. 9631. [2]) Goethe's »Nähe des Geliebten« ist nicht geeignet, »Seiner Rede Zauberfluss« zu erhöhen. Zwar geht es sinnlich schwärmend drin her, namentlich in der dramatisch modulatorischen Scene »Ich sehe Dich« (S. 3.) mit viel Clavier-Tremolo, auch ist die Wortdeclamation angemessen. — und doch lässt das Ganze kalt. Der melodische Kern ist dünn wie ein Kometen Körper.

*) Diese Nummern sind unsere Reihenfolge, nach Opuszahl oder Verlagsnummer geordnet; denn einem Theile fehlt die Opuszahl.

1) Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und Fräul. Mila Röder zugeeignet von J. H. Franz. Offenbach a. M. bei Joh. André. Nr. 9630. Folio. 5 u. 4 S. 36 kr. »Herz mein Herz, was soll dein Klagen«.

2) Nähe des Geliebten, von Goethe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von J. H. Franz. Ebendas. Nr. 9631. Folio. 5 S. 36 kr.

(Fortsetzung folgt.)

*) Erschien 1856 in Cotta's Verlag, sehr gelobt in desselben Cotta's Augsb. Allg. Zeitung gleichen Datums, nach Gebühr anerkannt in der Niederrh. Musikzeitung 1856 S. 73—78.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin.** (Kgl. Domchor.) *H. B.* Montag den 27. October am Abend um 7 Uhr veranstaltete der kgl. Domchor unter gütiger Mitwirkung der Herren kgl. Concertmeister de Ahna, kgl. Domsänger Otto und Director Schwantzer in der Hof- und Domkirche ein geistliches Concert, in welchem folgende Werke zur Aufführung kamen: 1) ein zweichöriges Graduale von Alessandro Scarlatti (1680—1725) *»O magnum mysterium et admirabile sacramentum«*; 2) ein als achtstimmig bezeichnetes *»Crucifixus«* von Antonio Caldara. Wir müssen hier hinzufügen, dass diese Nummer keine Originalcomposition, sondern eine recht ungeschickte Bearbeitung (wenn wir nicht irren vom Gesanglehrer Teschner) des berühmten sechzehnstimmigen *Crucifixus* desselben Meisters ist. Auf dem Programm ist hierüber nichts bemerkt. Der Satz in seiner Originalgestalt dürfte für die jetzigen Kräfte des Domchores zu schwierig sein; in früheren Zeiten haben wir ihn unter Neithardt's Leitung vortrefflich singen hören. Möchte man sich doch wenigstens entschliessen, künftig das dem eigentlichen Anfange vorgesetzte Unisono-Thema zu streichen, welches so recht gegen den Sinn und die Ausdrucksweise der classischen Vocal-Componisten verstösst. 3) Toccata und Fuge in D-moll von Seb. Bach, vorgetragen von Herrn Schwantzer.

4) Zweichörige Motette von Joh. Christoph Bach (1643—1703) »Unsers Herzens Freude hat ein Ende«. 5, Ein Adagio für Violine von Seb. Bach, von Herrn de Ahna vorgetragen und Herrn Schwantzer auf der Orgel begleitet. 6) Graduale von Carl Heinrich Graun (1701—1759) »Fürwahr, er trug unsre Krankheit«. Dies ist der erste Chor aus der sogenannten kleinen Passionsmusik (»Das Versöhnungsleiden Jesu«), welche Graun auch in Braunschweig componirt hat und welche aller Wahrscheinlichkeit nach 1754 am grünen Donnerstage durch die musikübende Gesellschaft zum ersten Male in Berlin in der Domkirche zur Aufführung gekommen ist. Das Stück ist, wie alle Graun'schen Compositionen, sehr wohl sangbar geschrieben, man vermisst aber an vielen Stellen die obligate Instrumentalbegleitung. 7) *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*, fünfstimmig von Friedrich Schneider. 8) *Ave Maria* für Tenor, Violine und Orgel von Franz Lachner, vorgetragen von den Herren Otto, de Ahna und Schwantzer. 9) Psalm 98 von Mendelssohn, ursprünglich mit Orchesterbegleitung, für Acapella-Gesang eingerichtet vom königl. Domsänger Herrn Ferdinand Schulz. — In dem vorstehenden Programm sehen wir einen entschiedenen Fortschritt gegen die letzten Jahre, in denen der Domchor leider nur zu oft moderne Compositionen der allerunsangbarsten und abgeschmacktesten Art (von Liszt, Brahms, Riedel u. A.) zu Gehör brachte, natürlich zu seinem eigenen Schaden, d. h. zum grossen Nachtheile für die reine Intonation nicht allein in den betreffenden Nummern, sondern des Gesanges überhaupt; denn wenn die Sänger gezwungen werden, sich in Intervallen zu bewegen, welche das Ohr nicht mehr fassen und die Stimme nicht genau abmessen kann, so verlernen sie zu hören und gewöhnen sie sich an ein Unreinsingen. Die Intonation war daher in diesem Jahre entschieden besser als früher und wünschten wir nur, dass der Dirigent sich entschliessen möchte, noch einen Schritt weiter zu thun und zur wirklich classischen Periode des Acapella-Gesanges zurückzukehren. Den vortrefflichen Werken eines Scarlatti, Caldara, Joh. Chr. Bach, Graun u. A. aus dem 17. und 18. Jahrhundert sollten die eines Palestrina, Joh. Eccard und Orl. Lassus voranstehen; an diesen muss der Sänger Ohr und Stimme vornehmlich üben. Ferner sollte man von den Werken unserer Zeit die des Altmeisters Grell nicht vernachlässigen, der in contrapunktischer Beziehung nicht hinter den alten Componisten zurücksteht und dabei seinen Werken einen höchst anmuthigen, oft modernen Ausdruck zu geben weiss. Es ist dies um so mehr die Pflicht des Domchores, als derselbe dem Grell seine Entstehung verdankt; viele seiner Werke von ausnehmender Schönheit (Motetten, Psalmen, Liturgien) hat er für diesen Chor geschrieben, und so lange die Dirigenten desselben den Grell'schen Grundsätzen beim Unterricht und in der Wahl der auszuführenden Gesänge treu blieben, so lange war er in der That ein Musterchor, wie dies Alle wissen, welche Gelegenheit hatten die Leistungen des Domchores in Kirche und Concertsaal zu Lebzeiten des sel. Neithardt kennen zu lernen und zu bewundern. — Die Ausführung im letzten Concerte wollen wir nicht in ihren Einzelnheiten kritisiren; dass sie im Ganzen gegen früher bedeutend besser geworden ist, geht aus den obigen Auseinandersetzungen hervor. Nur der Aussprache sei hier noch gedacht: was erstlich die Aussprache der Vocale betrifft, so ist sie bei den Knaben nicht immer edel (d. h. rein), und ferner kommen auch oft die Consonanten nicht zu gehöriger Geltung. In dem Bach'schen Stücke heisst es z. B. »Die Krone unsers Haupts ist abgefallen«. Die Sopranisten haben thatsächlich nicht ein einziges Mal Haupts, sondern immer nur Hau gesprochen. Der Gesang (Harmonie und Rhythmus) soll aber die Worte eindringlicher und bedeutsamer als die gesprochene Rede erscheinen lassen, daher gehört zu einem guten Gesange vor allen Dingen eine vollkommene und correcte Aussprache. — Die Herren Schwantzer, de Ahna und Otto trugen ihre Solopiècen mit bekannter Sicherheit vor, obgleich ihnen allen dreien die in einigen Registern nicht gut gestimmte Orgel Schaden that. Das *Ave Maria* von Franz Lachner (im Programm als Manuscript angepriesen) ist ein trauriges Werk und ein Zeichen, wie wenig heutzutage unsere Componisten von contrapunktischer Stimmführung verstehen. Wir hofften ein schönes Duett zwischen Singstimme und Violine kennen zu lernen; statt dessen vernahmen wir weiter nichts als ein höchst armseliges immer wiederkehrendes Thema, welches von der Violine zwei Octaven höher grösstentheils Ton für Ton mitgespielt wurde. — Die Bearbeitung des Mendelssohn'schen Psalmes von Ferd. Schulz ist mit Geschick gemacht, doch hätte der Bearbeiter bedenken sollen, dass sich Orchesterwerke niemals in wirklich wohlthuenden Acapella-Gesang verwandeln lassen; dergleichen Bearbeitungen haben immer etwas bedenkliches und verstossen stets gegen die Intentionen des Componisten. Wir können uns daher auch nicht mit der Wahl von Nr. 2 (Caldara) und Nr. 6 (Graun) einverstanden erklären. Ja, wenn auf diesem Gebiete der musikalischen Literatur Mangel herrschte, so wäre es etwas Anderes! Es giebt aber von Caldara viele und selbst von Graun und Mendelssohn noch manche Werke, die der Domchor noch nicht gesungen hat und die wohl werth sind einmal dem Publikum in gelungener Ausführung vorgeführt zu werden.

∗ **Berlin.** (Otto Dienel's Orgel-Vorträge.) *H. B.* Auch in diesem Winter veranstaltet der Organist Herr Otto Dienel in der St. Marienkirche eine Reihe von Orgelconcerten vor eingeladenen Zuhörern. Das erste dieser Concerte fand am Freitag den 17. Oct., Nachmittags 3½ Uhr statt. In demselben spielte nicht Herr Dienel selbst, sondern ein Schüler desselben, der blinde Organist Carl Franz, ein talentvoller mit gutem musikalischen Gedächtniss begabter junger Mann, der sich bereits eine recht beachtenswerthe Fertigkeit auf seinem Instrumente angeeignet hat und seine Vorträge natürlich auswendig spielen muss. Unterstützt wurde das Concert durch die Sopranistin Frl. Rosalie Schweitzer und das Cornett-Quartett Sr. Majestät des Kaisers, bestehend aus den vier kgl. Kammermusikern Kosleck, Ed. Philipp, Senz und Deichen. Das Programm war folgendes: 1) Seb. Bach's Präludium und Fuge in H-moll. 2) Cäsar Meian, »Harre meine Seele«, Cornettquartett. 3) Ein Chor aus Haydn's Schöpfung für Orgelspiel übertragen von A. G. Ritter. 4) Arie aus Petrus von Ph. E. Bach, »Wende Dich zu meinem Schmerze«, vorgetragen von Frl. Schweitzer. 5) Sebast. Bach's Partita in B-dur, für die Orgel von C. Franz übertragen. 6) Fr. Schubert's Ave Maria von Herrn Kosleck auf dem Cornett geblasen. 7) Mendelssohn's Orgelsonate in F-moll. 8) Arie aus Händel's Judas Maccabäus »Erhör' es, o Gott«, vorgetragen von Frl. Schweitzer. 9) Mendelssohn's »Es ist bestimmt in Gottes Rath« für Cornett-Quartett. 10) Adolf Hesse's Orgeltoccata in As-dur. — Im zweiten Concert, Mittwoch den 29. Oct., Nachmittags 3½ Uhr, spielte Herr Dienel selbst; unterstützt wurde er durch die Herren M. Gottschau (Bass) und Sturm (Tenor), und Frl. Jung (Sopran). Das Programm zählte folgende Nummern: 1) Seb. Bach, Toccata in F-dur. 2) Aus Händel's Messias, Recitativ und Arie »Blick auf, Nacht bedecket das Erdreich«, gesungen von Herrn Gottschau. 3) Seb. Bach, Präludium über »O Mensch, bewein' dein Sünden gross«. 4) Arie aus Händel's Samson »Nacht ists umher«, gesungen von Herrn Sturm. 5) Händel's Orgelconcert Nr. 3 in G-moll, welches indess, da die Marien-Orgel in der Höhe nur bis zum c''' geht, nach F-moll transponirt werden musste. Diese Concerte kommen erst dann zu voller Wirkung, wenn sie, wie sie der Componist geschrieben hat, ausgeführt werden, d. h. mit Begleitung des Orchesters. 6) Dienel, Solo-Quartett aus dem 111. Psalm, von den drei genannten Sängern und einer ungenannten Altistin recht gut ohne instrumentale Hülfe vorgetragen. Die Composition, wenn auch etwas knapp in der Form und weniger bedeutend im Ausdruck, lässt aber erkennen, dass der Verfasser eine gute Schule des Contrapunktes (wenn wir nicht irren bei Grell) durchgemacht hat und die richtigen Grundsätze der Composition kennt. 7) L. Thiele, Concert-Satz aus C-moll. 8) Arie aus dem Paulus von Mendelssohn »Jerusalem, die du tödtest die Propheten«, gesungen von Frl. Jung. 9) Mendelssohn, Präludium in C-moll. Die Ausführung dieser Nummer hatte der Concertgeber einem seiner Schüler, Hrn. Lanz, überlassen, der hoffentlich mit der Zeit noch an Sicherheit und Unbefangenheit beim Spiele zunehmen wird.

∗ **Paris,** 29. Oct. [Brand der Grossen Oper.] Die alte Grosse Oper ist ein Raub der Flammen geworden. Die ehemalige Grosse Oper ward während der Restauration nur als ein provisorisches Gebäude hergestellt, weil man an einem anderen Orte ein neues, mit den glänzendsten künstlerischen Mitteln ausgestattetes Theater zu erbauen beabsichtigte. Später fand sich hierzu keine Veranlassung mehr und so blieb das provisorische Gebäude mit all seinen Mängeln bis gestern zu Opernaufführungen in Verwendung. Das Gebäude, dessen Theatersaal 1900 Sitzplätze fasste, befand sich im Mittelpunkte des Pariser Treibens, mit der Façade in der Rue Pelletier, wo das Orsini'sche Attentat gegen Napoleon III. stattfand. Die Grosse Oper war in den letzten Jahren schon in ziemlich defectem Zustande; die Decorationen des äusseren Schauplatzes, die Brüstungen der Galerien und die Sculpturen hatten stark unter dem Zahn der Zeit gelitten. Die Pariser Theaterbesucher erwarteten daher sehnsuchtsvoll den Augenblick, in welchem das neue Operntheater von Garnier auf dem Boulevard des Capucines seine Pforten öffnen werde. Die Vollendung des neuen Hauses, welches mit dem Kostenaufwande von dreissig Millionen Francs hergestellt wird und dessen Bau nun schon länger als ein Decennium währt, dürfte durch die Katastrophe der heutigen Nacht beschleunigt und die neue Pariser Oper das schönste und glänzendste Theater Europas werden.

∗ **Stuttgart.** [Ein neues National-Theater.] Aus Stuttgart wird geschrieben: In den Kreisen der in unsere Coulissen-Geheimnisse Eingeweihten circulirt seit längerer Zeit das aus authentischer Quelle stammende Gerücht, dass Vorbereitungen von Seiten der Hoftheater-Intendanz getroffen werden, um in der nächsten Landtagssitzung eine Regierungs-Vorlage einzubringen, wonach

künftighin unser Hoftheater in ein National-Theater verwandelt werden soll. Mit anderen Worten heisst das: König Karl, dessen Civilliste durch den sehr beträchtlichen Zuschuss zu dem Theaterfonds bisher stark in Anspruch genommen wurde, ist nicht gewillt, diese Opfer auch fernerhin zu bringen. Man ist sehr gespannt darauf, welchen Verlauf diese Angelegenheit noch haben wird.

* **Triest**, 1. Nov. *E. B.* Gestern veranstaltete der junge Pianist L. Breitner ein Concert im Schiller-Verein-Saale. Obwohl für Virtuosen-Concerte längst nicht mehr schwärmend, fühlten wir uns doch von der frischen, in Vielem geradezu meisterhaften Ausführung des jungen Künstlers hoch erfreut. Breitner besitzt einen höchst klangvollen kräftigen Anschlag, einen reizenden Triller, sein Terzen- und Octaven-Spiel ist ganz erstaunlich, dabei durchweht sein Spiel eine gewisse Noblesse, der nur ein grösserer Grad von Wärme innewohnen sollte, um Breitner in die Reihe unserer ersten Clavierheroen versetzen zu können. Der Concertgeber spielte das *Schumann*'sche Concert, welches ihm — bis auf den Asdur-Mittelsatz im ersten Satze, der etwas kühl klang — glänzend gelang. Ferner excellirte er mit einigen Sätzen aus dem *Liszt*'schen Concert Nr. 1, mit Impromptu in Ges von *Chopin*, Prélude in E-moll von *Mendelssohn* und Etude in C von *Chopin*. Anton Rubinstein darf auf diesen Schüler, den er in kurzer Zeit — wir hörten Breitner zu verschiedenen Malen — auf diese hohe Stufe gebracht hat, stolz sein.

* Ernennungen: Herr Musikdirector Woldemar Bargiel wird seine bisherige Stellung in Rotterdam verlassen und als Lehrer in die Abtheilung für musikalische Composition bei der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin eintreten.

* Gestorben: Zu Wien am 20. October August Ritter von Adalburg, Componist der Oper »Zrinyi« und zahlreicher anderer musikalischer Werke, nach längerem Leiden im Alter von 43 Jahren.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 43. *M. de Thémines*: Les propos et les faits. Réponse à plusieurs lettres. — *Felix le Couppey*: De l'influence des études musicales et du genre d'instruction nécessaire à un professeur. — *Loelio*: Théâtre-Italien. Rigoletto. Il Trovatore. — *G. Escudier*: Opéra-comique. Reprise de Richard Coeur-de-Lion. — *M. de Thémines*: Théâtre-lyrique (Athénée). Le bijou perdu. — *Maurice de Garville*: Semaine dramatique. — Nouvelles.

The Choir. Nr. 362. The critics on the Bristol festival. — Church Music at the church congress. (Contin.) — Mr. Collin Brown and the Jubilee Singers. — Life of Chopin by *Liszt*. Ch. VII. (Contin.) — Our Cathedral organs. Nr. III. Ely. — Music at Brussels. — Bristol musical festival. — News etc.

La Chronique musicale. Nr. 8. Tome II. pag. 49—96.) Les théâtres lyriques en sonnets de *Théodore de Banville*, *Arsène Houssaye*, *Xavier Aubryet*, *Albert Millaud*, *Charles Joliet* et *Charles Monselet*. — *Daniel Bernard*: Quinault, sa vie et ses ouvrages. (Suite et fin. II.) — *Charles Soullier*: Les Noëls de Nicolas Saboly (avec musique). — *H. Marcello*: La musique classique et les concerts populaires. — *Charles Nuitter*: Les décors et les machines de l'opéra. — *A. Heulhard*: Revue musicale (Opéra; Italiens). — *O. Le Trioux*: Varia. Correspondance. — Faits divers. — Nouvelles. — Nr. 9. (Tome II. pag. 97—144.) *Gustave Bertrand*: Chansons populaires de Russie (avec musique). — *J. de Filippi*: Des conditions économiques de la musique et du théâtre en France. (Suite IV, V.) — *Adolphe Jullien*: Histoire du théâtre de Madame de Pompadour dit théâtre des petits cabinets. (IIIe article, avec 2 illustrations.) — *Ernest David*: Tablettes de voyage d'un artiste. La veuve et la soeur de Mozart. — *Henry Cohen*: Les traités de contrepoint et de fugue au dix-neuvième siècle. — *Arthur Heulhard*: Revue musicale. — Autographe. Fac-simile d'une lettre autographe de Grétry à Sedaine au sujet de Richard Coeur-de-Lion. (Nr. 7 nicht erhalten.)

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 43. *Ferd. Mayer*: Quantz und Graun in Berlin. — Aus New York von *G. St.* — Rossini's Tell im Spiegel der Gegenwart.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 43. Il libretto del Flauto magico. (Aus dem Stuttgarter Museum.) — Varietà etc. — Nr. 44. Bibliografia musicale: Petits poëmes pour Piano par Joseph Grégoir. Milano, Ricordi. — L'ouverture del Tannhäuser. — Varietà.

Le Guide musical. Nr. 44. *Victor Wilder*: Mozart enfant. (Extrait du Ménestrel.) — Nouvelles.

Le Ménestrel. Nr. 49. *Victor Wilder*: Wolfgang-Amédée Mozart l'homme et l'artiste. IV. — *Arthur Pougin & H. Moreno*: Semaine théâtrale. (L'incendie de l'opéra.) — *A. de Forges*: Incendie des deux salles d'opéra du Palais-Royal (1763—1781). — Nouvelles.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 44. *A. Kalischer*: Recension von Carl Kossmaly Op. 12. — Feuilleton: *Ed. Hanslick*: Die Ausstellung älterer österr. Musik-Instrumente. IV. (Neue fr. Presse.)

The Orchestra. Nr. 526. Bristol festival. — Real science in music. — Campanini's career. — The Curwen-Hullah controversy. — Nr. 527. Concerts. Theatres. — Handel's »Theodora«. — Bristol festival. — Burning of the Paris Opera house. — The late Mr. E. Fitzball. — Dr. Crotch's »Palestine« (oratorio). — The old Opera of Paris. — An impracticable composer.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 44. Incendie de l'opéra. — *Edm. Neukomm*: Moscheles, sa vie et ses oeuvres. (5e art.) — *Adrien Laroque*: Revue des théâtres. — Nouvelles.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. 47. Anzeigen. — Nachrichten.

Musikal. Wochenblatt. Nr. 44. *Theod. Helm*: Beethoven's Streichquartette. 3. — Kritik: Rheinberger's Requiem. Op. 60.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 45. Ueber die Pflege der dramatischen Musik in Musikschulen, zunächst im Hinblick auf die kgl. Musikschule in München. (Forts.) — *Alex. Winterberger*: Zwei Festtage in Sondershausen. (Forts.)

Die Gegenwart. Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben. Herausgegeben von Paul Lindau. Berlin, Georg Stilke. gr. 4⁰. — Dieselbe brachte bisher folgende Aufsätze von musikalischem Interesse: I. *A. H. Ehrlich*: 1872 Nr. 1. Die Tanzkunst und das Ballet der Königlichen Oper. — Nr. 2. Erstes Concert des Dr. Hans v. Bülow: »Beethoven-Abend« am 22. Jan. — Nr. 5. Fromme Wünsche für unsere Hof-Opernbühne. — Nr. 9. Unmaassgebliche Bemerkungen über die deutsche komische Oper (in Berlin). — Nr. 10. »Hermione«, Oper von Max Bruch, zum ersten Male aufgeführt (zu Berlin) am 21. März (1872). — Nr. 15. Das Publikum der Königlichen Oper. — Nr. 20, 21. Düsseldorfer Pfingsttage. Das 49. Niederrhein. Musikfest. — Nr. 42. Berliner Musikzustände. — Nr. 46, 47 und 1873 Nr. 3 und 4. Musik-Cultus und allgemeine Bildung. I. Verhältniss des Publikums und der Kritik zu den Künsten im Allgemeinen. II. III. IV. — 1873. Nr. 7. Das Wagner-Concert. — Nr. 17. Hamlet, grosse Oper in 5 Acten. Musik von Ambroise Thomas. Zum ersten Male in Berlin aufgeführt am 14. April. — Nr. 40. Javotte, das neue Aschenbrödel. Komische Oper in 3 Acten. Musik von Emil Jonas. Aufgeführt am 26. Sept. (zu Berlin). (Einige der vorstehenden Aufsätze sind wieder aufgenommen in »Schlaglichter und Schlagschatten« aus der Musikwelt von H. Ehrlich. Berlin 1872, J. Guttentag.) — II. *E. v. Hartmann*: Symptome des Verfalls im Künstler- und Gelehrtenthum. 1872 Nr. 12, 13. 15. — III. *Alfons Kissner*: Musikleben in Petersburg, 1872 Nr. 7; Das Leben der Grossfürstin Helene von Russland, 1873 Nr. 16. — IV. *La Mara*: Anton Rubinstein. 1872 Nr. 23. — V. *Paul Lindau*: Ueber »Das Norddeutsche Theater«. Von Heinrich Laube. 1873 Nr. 5, 7. — »Das Gründerthum in der Musik« von Dr. Wilh. Mohr (Köln 1872). 1872 Nr. 26. — »Fanbias«, Komische Oper in drei Acten, Musik von Richard Wüerst. 1873 Nr. 5. — »Fantasio«, Komische Oper. Musik von Jacob Offenbach. 1873 Nr. 35. — VI. Ein Brief Felix Mendelssohn-Bartholdy's an Pogner in Leipzig. 1872 Nr. 21. — VII. *Dr. Wilh. Mohr*: Die Aachener Jubelfeier des 50. niederrhein. Musikfestes am 1., 2. und 3. Juni. 1873 Nr. 26. — Ein Musikfest als Gedächtnissfeier für Robert Schumann. 1873 Nr. 36. — VIII. *C. A. Regnet*: Das Theater in München. 1872 Nr. 27. — IX. *Richard Wüerst*: August Conradi. 1873 Nr. 23.

The Guardian. Supplement to Nr. 1456. October 29., 1873. *H. S. Oakeley*: Bristol musical festival.

National-Zeitung. Berlin, 4. und 9. Nov. Nr. 513 und 523. *O. Gumprecht*: Die Frauen in der Musik. III. IV.

Neue freie Presse. Wien, 31. Oct. Nr. 3301. *H. Wnn.*: Die Grosse Oper in Paris.

Der Kunstfreund. Populär-ästhetische Zeitschrift zur Verbreitung deutscher Kunst. Verlag von Franz Jahncke in Berlin. 4⁰. Nr. 1. Oct. Die Entstehung der Oper. — Rückblicke auf die Thätigkeit der Berliner Bühnen.

Bibliographie.

Jacobsthal. — Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges im Mittelalter. Von Gustav Jacobsthal. (Separatabdruck aus der Allgemeinen Musikal. Ztg. 1873. Nr. 40 u. 41. Leipzig, J. Rieter-Biedermann.) 8⁰. 23 S. Nicht im Handel.

Jullien. — La Musique et les philosophes au XVIIIe siècle; par Adolphe Jullien. In-8⁰. 69 p. Paris, imp. A. Chaix & Ce.; Baur, éditeur. (11. oct.)

Le Théâtral. 1re année. Nr. 1. 10. mars 1873. In-f.⁰. 4 p. Paris, imp. Turbin et Juvet. Abonn. 3 mois 12 fr.; 6 m. 24 fr. Un numéro 20 c.

ANZEIGER.

Empfehlenswerthe Chorwerke mit Orchester

[230] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Für weiblichen und gemischten Chor mit Orchester.

Brahms, Joh., Op. 12. **Ave Maria** für weibl. Chor mit Orchester oder Orgel-Begleitung. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr. Chorstimmen à 4½ Ngr.

—— Op. 45. **Ein deutsches Requiem** nach Worten der heil. Schrift für Soli, Chor u. Orchester. (Orgel ad lib.) Partitur 8 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 4 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 8 Thlr. Chorstimmen: Sopran 17½ Ngr., Alt, Tenor à 20 Ngr., Bass à 17½ Ngr. Solo-Singstimmen 5 Ngr.

—— Op. 13. **Begräbnissgesang**: »Nun lasst uns den Leib begraben«, für Chor und Blasinstrumente. Partitur 22½ Ngr. Clavierauszug 22½ Ngr. Instrumentalstimmen 17½ Ngr. Chorstimmen à 4½ Ngr.

Hartog, Ed. de, Op. 48. **Der 43. Psalm** für Solostimmen, Chor und Orchester. Clavierauszug 2 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen à 7½ Ngr. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Haydn, Jos., **Salve Regina** für Chor und Solostimmen mit Begleitung von Streichorchester und Orgel oder Hoboen und Fagotten. Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen à 5 Ngr.

Hiller, Ferd., Op. 79. **Christnacht**. Cantate von *A. v. Platen*, für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für Orchester instr. von *E. Petzold*. Partitur 2 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 12½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Solo-Singstimmen 7½ Ngr. Chorstimmen à 2½ und 5 Ngr.

—— Op. 102. **Palmsonntagmorgen.** Gedicht von *E. Geibel*, für eine Sopranstimme und weibl. Chor mit Orchesterbegleitung. Partitur 1 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 2½ Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. Chorstimmen à 2½ Ngr.

Hol, Richard, Op. 35. **Der 23. Psalm** für Tenor-Solo, Chor und Orchester. Clavierauszug 1 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 5 Ngr. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Mangold, C. A., Op. 62. **Serenade**: »Komm in die stille Nacht« von *R. Reinick* für gemischten Chor mit Begleitung von kleinem Orchester. Partitur 20 Ngr. Clavierauszug 22½ Ngr. Orchesterstimmen 10 Ngr. Chorstimmen à 2½ Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 98. Nr. 2. **Ave Maria** für Sopran-Solo und weiblichen Chor aus der unvollendeten Oper: Loreley. (Nr. 27, b. der nachgel. Werke.) Mit deutschem u. engl. Texte. Partitur 15 Ngr. Clavierauszug 15 Ngr. Orchesterstimmen 15 Ngr. Chorstimmen à 1½ Ngr.

Schubert, Franz, **Grosse Messe** (in Es) für Chor und Orchester. (Nachgelassenes Werk.) Partitur 7 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug 5 Thlr. Orchesterstimmen 6 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen à 15 Ngr.

Schulz-Beuthen, H., Op. 4. **Befreiungsgesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 2 Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen à 3½ Ngr.

Schumann, Rob., Op. 29. **Zigeunerleben.** Gedicht von *Em. Geibel*, für kleinen Chor mit Begleitung des Pianoforte. Für kleines Orchester instrum. von *Carl G. P. Grädener*. Partitur 1 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

—— Op. 140. **Vom Pagen und der Königstochter.** Vier Balladen von *E. Geibel*, für Solostimmen, Chor und Orchester. (Nr. 5 der nachgelassenen Werke.) Partitur 6 Thlr. Clavierauszug 3 Thlr. Orchesterstimmen 5 Thlr. Solo-Singstimmen 1 Thlr. Chorstimmen à 5 Ngr.

—— Op. 144. **Neujahrslied** von *Fr. Rückert*, für Chor mit Begleitung des Orchesters. (Nr. 9 der nachgelassenen Werke.) Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen à 10 Ngr.

—— Op. 147. **Messe** für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters. (Nr. 10 der nachgel. Werke.) Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 3 Thlr. 25 Ngr. Orchesterstimmen 6 Thlr. Chorstimmen à 12½ Ngr.

—— Op. 148. **Requiem** für Chor u. Orchester. (Nr. 11 der nachgel. Werke.) Partitur 5 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug 3 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. Chorstimmen à 15 Ngr.

Wüllner, Fr., Op. 13. **Die Flucht der heiligen Familie** von *J. v. Eichendorff*, für drei Solostimmen (Sopran, Tenor und Bariton) mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte. Partitur 25 Ngr. Clavierauszug und Singstimmen 25 Ngr. Orchesterstimmen 22½ Ngr.

—— Op. 16. **Drei Chorlieder** für weibliche Stimmen mit Begleitung von kleinem Orchester oder Pianoforte. (Abendlied von *Fr. Oser*. Die Libellen von *Hoffmann v. Fallersleben*. Trost von *C. Altmüller*.) Partitur 1 Thlr. Clavierauszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen: Sopran I. II., Alt à 5 Ngr.

Zwonař, J. L., Op. 26. **Der Ritt zum Elfenstein.** Ballade nach einer schwed. Sage von *Kurt Oswald*, für Soli, Chor u. Orchester. Partitur 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 12½ Ngr. Chorstimmen à 2½ Ngr.

---

[231] In meinem Verlage sind erschienen:

Zwei Gesänge für gemischten Chor mit Begleitung des Orchesters (oder Pianoforte)

von **Joachim Raff.** Op. 171.

Nr. 1. **Im Kahn**, von Arnold Börner. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug 25 Ngr. Chorstimmen (à 2½ Ngr.) 10 Ngr. Orchesterstimmen 25 Ngr.

Nr. 2. **Der Tanz**, von Paul Fleming. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug 1⅓ Thlr. Chorstimmen (à 2½ Ngr.) 10 Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 17½ Ngr.

Leipzig, October 1873.

C. F. W. Siegel's Musikhdlg. (R. Linnemann).

---

[232] Verlag von **Robert Oppenheim** in Berlin,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Otto Tiersch, Elementarbuch der musikalischen Harmonie und Modulationslehre. Zum unterrichtlichen Gebrauche in Musik-Instituten, Seminarien u. s. w. und zur Aufklärung für jeden Gebildeten, gegründet auf des Verf. »Harmoniesystem«. gr. 8. Preis 1 Thlr.

---

[233] Ein **echtes Stainer-Cello anno 1678**, sehr gut erhalten, wird an den Meistbietenden verkauft. Anträge nimmt entgegen, und Auskunft ertheilt **Johannes Ev. Habert**, Musikdirector in Gmunden, Ober-Oestreich.

---

[234] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

26
VARIATIONEN
über ein altdeutsches Volkslied
für
Pianoforte
zu vier Händen
componirt von
FRANZ WÜLLNER.
Op. 11.

Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5 1/3 Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1 1/3 Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 19. November 1873. **Nr. 47.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über Modulation. Zweites Capitel: Tonart (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Neue Clavierlieder [I. J. H. Franz (Fortsetzung)]). — Einige Worte über Mendelssohn's »Paulus«. — Eine physiologische Merkwürdigkeit. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. Bibliographie). — Anzeiger.

Untersuchungen über Modulation.

Von Reinh. Succo.

Zweites Capitel: Tonart.

(Fortsetzung.)

Benutzen wir die Octavengattungen zur Bildung von Melodien, so wird auch hier der Unterschied sofort auffallen, wenn wir eine Melodie der ersten Octavengattung mit einer z. B. der zweiten oder dritten vergleichen. Die zur Verwendung gekommene Octavengattung selbst giebt ihr das eigenthümliche Gepräge, und insofern sich diese Eigenthümlichkeit in der Melodie ausprägt, können wir sagen, dass dieselbe der Tonart der ersten Octavengattung angehört, oder der der zweiten oder dritten, je nachdem ihr diese oder jene zu Grunde liegt.

In wiefern kann sich jedoch die Eigenthümlichkeit einer Octavengattung in einer Melodie ausprägen? Blos dadurch, dass sie aus den Tönen derselben besteht, kann es nicht sein, denn diese Töne sind ja dieselben in jeder Octavengattung, sie sind eben die Töne des diatonischen Systems selbst. Es muss also noch ein anderes Moment vorhanden sein, welches diese Beurtheilung ermöglicht.

Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir uns daran erinnern, was das Unterscheidende in den einzelnen Octavengattungen ist. Das Unterscheidende ist, wie das weiter oben aufgestellte (zweite) Schema zeigt, die Stellung der Halbtonstufen in Bezug zu dem Anfangstone der Octavengattung. Aus dieser Stellung der Halbtöne geht ein verändertes Verhältniss der einzelnen Töne jeder Octavengattung zum Grundtone einer jeden hervor. Da die Veränderung immer nur das Intervall eines diatonischen Halbtons ausmacht, so können natürlich nicht alle Verhältnisse in allen Octavengattungen jedesmal geändert sein. Ebensowenig aber, wie es zwei Octavengattungen giebt, in welchen die Lage der beiden Halbtöne eine gleiche wäre, giebt es auch nicht zwei, in welchen alle Verhältnisse der einzelnen Töne derselben zum Grundtone einer jeden einander gleich wären. So finden wir, dass in der ersten, vierten und fünften Octavengattung die Terz, vom Grundtone aus gerechnet, gross, bei den übrigen Gattungen dagegen klein ist. Dasselbe Verhältniss findet statt zwischen den Secunden der ersten, zweiten, vierten, fünften und sechsten Octavengattung, gegenüber denen der beiden übrigen. Die Sexten sind in vier Octavengattungen, nämlich in I, II, IV, V gross, in den drei anderen klein. Die Quinte ist in der siebenten eine verminderte, die Quarte in der vierten eine übermässige, während diese Intervalle in allen anderen Octavengattungen rein sind. Endlich sind noch die Septimen gross in I und IV, sonst überall klein.

Auf diesem wechselnden Verhältniss der einzelnen correspondirenden Töne jeder Octavgattung zum Grundtone beruht die Eigenthümlichkeit einer jeden. Wir können somit die Octavengattung selbst nur von ihrem Grundtone aus beurtheilen. Wenn wir uns nun vergegenwärtigen, was es heisst: eine Melodie aus einer Octavengattung bilden, so wird es uns klar werden, dass dies nur dadurch geschehen kann, dass wir der Melodie denselben Grundton geben, welchen die Octavengattung hat. Ebenso wie der Grundton der Octavengattung der wichtigste Ton derselben war, wird auch für die Melodie der Grundton derjenige Ton sein müssen, von welchem alle Intervalle derselben zu beurtheilen sind. Erst dadurch, dass wir der Melodie einen Grundton geben, treten in derselben die gleichen Eigenthümlichkeiten hervor, welche diejenige Octavengattung aufweist, die denselben Ton zum Grundtone hat, und können wir also beurtheilen, welcher Octavengattung sie angehört. Fragen wir nun, welchen Ton der Melodie wir für den Grundton, also für den wichtigsten Ton derselben erkennen sollen: etwa den höchsten oder den tiefsten Ton derselben, den am häufigsten vorkommenden, den ersten oder den letzten? so ist darauf zu antworten, dass alle diese Töne zwar von Wichtigkeit sind, dass die Beurtheilung ihrer Wichtigkeit jedoch nicht mit Sicherheit erfolgen kann, ehe wir nicht den letzten Ton der Melodie gehört haben. Erst wenn wir den letzten Ton der Melodie gehört haben, können wir die Melodie rückwärts in ihrer Gesammtheit überschauen, vermögen wir alle Momente derselben zu beurtheilen. Der letzte Ton der Melodie ist somit der wichtigste Ton derselben, er ist ihr Grundton. Wenn dies aber der Fall, wenn der letzte Ton eine so hervorragende Bedeutung besitzt, so ist es nur die einfache Consequenz, dass sich alle Momente der Melodie auf ihn zu beziehen haben, damit weder jene, noch er selber als etwas willkürlich Angenommenes erscheinen. Denn nicht jede beliebige, aus den Tönen einer Octavengattung gebildete Intervallenfolge ist eine Melodie im höheren Sinne des Worts zu nennen, d. h. eine Melodie, welche einen nach bestimmten Gesetzen geordneten Zusammenhang erkennen lässt, wodurch erst sie sich der Vorstellung als ein einheitliches Ganzes darstellt. Dadurch aber kommt Einheit in die

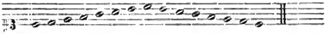
Melodie, dass sich alle Töne derselben in geordneter Weise auf jenen Ton, welcher ihr Grundton ist, beziehen, und dass der Hörer, wenn er den letzten Ton der Melodie gehört hat, auch mit Sicherheit weiss, dass es eben der Grundton ist, von dem aus er die gesammte gehörte Intervallenfolge zu beurtheilen hat. Erst wenn alle jene Bedingungen erfüllt sind, wird ihm diese Intervallenfolge wirklich verständlich werden, sie wird sich ihm zugleich in der That als ein Ganzes, als eine wirkliche künstlerisch verwendbare Melodie darstellen. Auch der Componist, wenn er eine Melodie schafft, richtet seine Blicke gleich Anfangs — sei es bewusst oder unbewusst — auf den Schlusston hin und ordnet danach die Töne seiner Melodie. Wie nun weiter diese Ordnung vorgenommen werden müsse, dass der Schlusston auch thatsächlich seiner Bedeutung als Grundton entspreche, dass insbesondere sich auch schon der Anfangston auf ihn zu beziehen habe, dass ferner alle Töne der Melodie ihm untergeordnet erscheinen, dass endlich er selbst gleichsam mit Nothwendigkeit (in der Cadenz) herbeigeführt erscheine, das Alles gehört in die Lehre von der Composition, also nicht hierher. Uns konnte es nur daran liegen, die Bedeutung des Grundtons überhaupt festzustellen, und seine Stellung in der Melodie, sowie sein Verhältniss zum Grundtone der Octavengattung zu bestimmen.

Wie auch rein formell der Grundton entscheidend für die Beurtheilung der Zugehörigkeit einer Melodie zu einer bestimmten Octavengattung ist, werden wir sogleich sehen. Um, abgesehen von der besonderen dem Ohre des Hörers sich unmittelbar aufdrängenden Eigenthümlichkeit jeder einer bestimmten Octavengattung angehörenden Melodie rein formell beurtheilen zu können, welche die betreffende Octavengattung sei, ordnen wir die Töne der (gegebenen) Melodie stufenweis nach einander. Es sei z. B. *G a h c d e f g* diese Reihe. Dies sind anscheinend die Töne der fünften Octavengattung. Nichtsdestoweniger wird die Melodie nur dann dieser Octavengattung angehören, wenn *G* auch ihr Grundton ist. Ist dagegen z. B. *C* ihr Grundton, so gehört sie der ersten Octavengattung an, nur dass sie nicht den Umkreis der Töne dieser Gattung derart durchläuft, dass der Grundton in der höheren und tieferen Octave ihren Umfang beschliesst. Vielmehr liegt hier der Grundton in der Mitte des Umfangs. Wir werden allerdings später sehen, wie auch diese Verschiedenheit zu besonderen, wenn man will »feineren« Abstufungen in der Bedeutung des Begriffs Tonart, soweit er auf die Octavengattungen bezüglich ist, führt. Vorderhand geht daraus nur hervor, dass die Tonreihe, welche die Töne einer Melodie, zusammengelegt, bilden, eben nicht die Octavengattung repräsentirt, sondern dass diese nur durch den Grundton angezeigt wird. Ueberdem würde die so erhaltene Tonreihe wohl nur in den wenigsten Fällen einer Octavengattung völlig entsprechen, da die Melodie sich ja keineswegs an den Umfang einer Octave zu binden braucht, vielmehr denselben überschreiten oder nicht völlig ausgefüllt lassen kann.

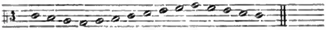
Es ist jedoch nöthig zu bemerken, dass, wenn ich hier von Melodie spreche, ich immer nur die unbegleitete, reine — einstimmige — Melodie meine, nicht diejenige, welche durch die Gesetze des zweiten Factors unserer Musik, der Symphonik, wesentlich modificirt worden ist. Wie weit die griechische Melodik den hier dargelegten Ansichten entspricht, können wir leider, so wichtig es auch wäre — da für die griechische Musik jene in Frage kommenden symphonischen Bedingungen nicht existirten — auf directem Wege nicht wissen; denn die wenigen, wirklich antiken Beispiele griechischer Musik, welche die heutige Zeit kennt, die von P. Kirchner mitgetheilte Pindar'sche Ode χρυσέα φόρμιγξ und die von Burette ans Licht gezogenen Hymnen des Dionysios und Mesomedes sind eben zu unbedeutende Reste, als dass man aus ihnen allgemeine Schlüsse ziehen dürfte. Wohl aber können wir es indirect vermuthen, und zwar aus der Melodienbildung der ganzen Epoche, in welcher die erwachende Symphonik gleichsam im Kampfe mit der noch allein herrschenden Melodik sich befand: der Zeit vor und bis Palestrina, aus der wir noch genug Reste besitzen, welche einer wenigstens annähernden Erkenntniss des melodischen Wesens früherer Zeiten als Grundlage zu dienen vermögen. Ja auch die Epoche Palestrina's selbst, in welcher jene beiden Factoren, Melodik und Symphonik, zur gleichmässigen gegenseitigen Durchdringung gelangten, lässt aus vielfachen Zügen noch die Art der älteren Melodik erkennen, und zwar am meisten gerade das, worauf es hier einzig ankommt: dass nämlich die Anwendung der Octavengattungen die Grundlage derselben bildete; und wenn uns auch wenig oder gar nicht die für ihre Composition maassgebenden Regeln positiv erhalten sind, so wissen wir doch mit vollkommener Sicherheit so viel, dass eins der am meisten charakteristischen Merkmale für ihre Unterscheidungen und Einordnungen in gemeinsame Arten sich eben darauf bezog, welcher Octavengattung sie angehörig betrachtet wurden. Auf der Octavengattung beruht die Tonart der Melodie. In Folge einer sehr gewöhnlichen Verwechselung der Ursache mit der Wirkung wird meistens der Ausdruck Tonart auf die Octavengattung selbst übertragen; man nennt also die Octavengattungen selber Tonarten, wiewohl man eigentlich sagen sollte, die Tonart der ersten, zweiten u. s. w. Octavengattung. Das Unterscheidende in den Octavengattungen beruht aber in dem verschiedenen Verhältniss der einzelnen Töne derselben zum Grundtone. Dieses verschiedene Verhältniss ist wiederum die Folge der verschiedenen Stellung, welche die beiden Halbtöne des Systems in einer jeden einnehmen. Die Stellung der Halbtöne ist somit entscheidend für das Kriterium der Tonart, soweit es sich zunächst nur um rein melodische Bedingungen handelt. Unter Tonart haben wir also in rein melodischer Beziehung die Art und Weise zu verstehen, wie in einer (diatonischen) Octavengattung die ganzen und halben Töne geordnet sind.

Demzufolge muss es sieben Tonarten geben, wie es sieben durch die jedesmal veränderte Lage der Halbtöne unterschiedene Octavengattungen giebt.

Es bleibt nun noch die Erläuterung der oben erwähnten weiteren — feineren — Abstufungen des Begriffs Tonart in seinem melodischen Bezuge übrig. — Nehmen wir zu diesem Zwecke den Umfang der aus den sieben Octavengattungen gebildeten Melodien genau auf 8 Töne an, so können diese Melodien eine siebenfache Gestalt haben: entweder sie bewegen sich zwischen den beiden Grundtönen derart, dass der tiefste und höchste Ton der Melodie jedesmal der Grundton der Tonart selber ist, oder sie bewegen sich zwischen dem zweiten und neunten, dritten und zehnten Ton u. s. w. Da nun aber der Umfang einer Melodie durchaus nicht genau auf eine Octave beschränkt zu sein braucht oder dieselbe gänzlich ausfüllen muss, so sind es besonders nur zwei Formen, durch welche Melodien einer und derselben Octavengattung oder Tonart sich wesentlich unterscheiden; entweder die Melodie bewegt sich zwischen den beiden Grundtönen, oder der Grundton steht in der Mitte des Umfangs der Melodie. Das Schema für die erste Art, die Octavengattung in der natürlichen Form ist dieses: (z. B. der ersten Octavengattung)



Für die zweite, die abgeleitete Form gebe ich das folgende Schema:



Es ist bekannt, dass Glarean, geb. 1488, gest. 1563 zu Freiburg, in seinem im Jahre 1547 zu Basel erschienenen Dodekachordon diese beiden Formen mit den Ausdrücken authentisch und plagalisch bezeichnete. — Da nun eine Melodie, je nachdem sie der natürlichen oder der abgeleiteten Form der Octavengattung angehört, jedesmal ein anderes Gepräge aufweist — wiewohl der Unterschied nicht in dem verschiedenen Verhältniss, sondern nur in der Stellung der Töne zum Grundtone wurzelt: ob die Töne der Melodie sich entweder blos über oder auch unter dem Grundtone bewegen — so kann man auch sagen, dass in diesen beiden Gestalten verschiedene Tonarten zur Erscheinung kommen. Wir erhalten demzufolge, da die Octavengattung jeder der sieben Tonarten auf die eben beschriebene doppelte Weise dargestellt werden kann, vierzehn verschiedene Tonarten.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. In vor. Nummer Sp. 723 muss in der Tabelle A sub 4 überm. Quarte, stehen Columne 2 $\frac{TQ^2}{O}$ statt $\frac{TQ^2}{Q}$; zu Schluss der Tabelle B Sp. 725–726 ist noch hinzuzufügen: »Die Differenz beträgt überall $\frac{80}{81}$ und zwar ist in I, II, IV, V das natürliche Intervall um diese Differenz kleiner, dagegen in III, VI, VII das natürliche Intervall um ebensoviel grösser als das griechische.«

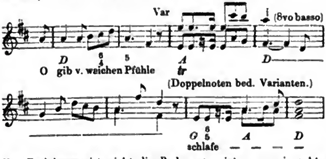
Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Clavierlieder.

I. J. H. Franz.

(Fortsetzung.)

Nr. 3. Verlagsnummer 9632.³) Goethe's Nachtgesang ist hier als weibliches Duett verarbeitet, was des Dichters Sinn schwerlich trifft; eber möchten ihm die reichlichen Clavier-Accorde genehm sein, gleichwie Cither und Guitarre allen Ständchen herkömmlich uniform angehören. Uebrigens ist die Melodie weichlieblich und gesund singbar. Wir wurden dabei erinnert an eine vor 50 Jahren gehörte Melodie gleich (oder ähnlich) an Text, Betonung und Tonart, nur einfacher:



Von Entlehnung ist nicht die Rede; es zeigt nur, wie echte Naturklänge des Wortes zuweilen gleichwie mit inwohnendem Liedklang geboren werden. Dasselbe Lied voll boldseliger Heimlichkeit aber zweimal bearbeiten, und das Heimliche sogar einem zudringlichen Orchester anvertrauen, wo Geigenquartett mit Blech und 2 Oboi, 2 Flauti, 2 Clarinetti, 4 Corni wettrennend drein schlagen: das widerspricht dem Goethischen Liede gänzlich. Und selbst die wohlgewachsenen Melodien kommen zu Schaden, da der Alt sich bewegt im Umfang von *fis*—*fis*², während der Sopran *cis*¹—*a*² eher aushält. Unartig erscheint sogar die äusserliche Dynamik, wenn das Orchester kurz vor dem Schluss beim Anruf: Schlafe! — mit unverschämtem *forte* hineinfährt, als wollt es den Schlafratz aufwecken.

Nr. 4. V.-N. 9686.⁴) Concert-Arie: *Barbara, perchè fuggi* ist wiederum zweimal bearbeitet, wo dann freilich das Orchester dem Clavier gegenüber mehr Recht hat. Solche virtuose Arien indess, ohne dramatischen Körper hingestellt, gehören nicht zu der Lichtseite des gebildeten Weltalters. Hat doch selbst Beethoven's *Scena ed Aria: Ah perfido pergiuro* wenig Glück gemacht ausser bei solchen Virtuosen, wie sie klar und bitter*) die Niederrhein. M.-Ztg. 1867 S. 88ᵃ schildert und ihnen den rechten Standpunkt anweist: dass sie nämlich mehr auf Renommée-Gründungs-Actien-Gesellschaften in der Sudelpresse gemünzt sind als auf den Gewinn keuscher kunstbedürftiger Seelen. Es ist dieselbe Sünde wider den Geist der Kunst, dieses Toben und Grinsen wider einen Feind der nicht ist, gleichwie die grimmigen oder öligten schmalzreichen Augen in der Malerschule, vielmehr wie die Schul-Actus-Declamationen geistreicher Primaner, die mit wundersamem Pathos den Monolog Hamlet's, Wilhelm Tell's, oder die Capuzinerpredigt tragiren und gesticuliren, gänzlich per se! an und für sich! wo geradeswegs die persönliche Schaustellung, **nicht** die Poesie, nicht die Wahrheit und Seele der Handlung den Gegenstand der Leistung bildet. — Musikanten-Musik! dürfte Richard Löwenherz sagen. — Was hilfts uns, in Beethoven's Perfido wundersame Züge seiner heroischen Romantik zwischen dem Gerölle (z. B. der widrigen chromatischen Scala abwärts Takt 11 des letzten *Allegro*) wahrzunehmen! Der Perfido ist und bleibt der verlorene Sohn ohne Haus und Heim, so heimathlos, wie wenn man das herrlichste *Scherzo* der Cmoll-Symphonie an und für sich öffentlich darstellte, ohne die tief dramatische Bewegung von Anfang bis Ende — nicht blos zu wissen, sondern zu verstehen und lebendig zu vernehmen. — Wir unterlassen nicht, dieser Krankheit unseres Concertwesens einen *trépan* ins Gehirn zu bohren, weil ja leider einige der besseren Künstler noch nicht geheilt sind von der Missethat, öffentlich Torsos zu geben, die nur dem Künstler (Musikanten) interessant und wahrhaft verständlich sind, statt concrete Ganzheiten für alles Volk, das die Ganzheiten wahrlich besser versteht als die Fragmente und Flicksale. — »Caviar fürs Volk« ist ein abgethanes Spottlied, seitdem in der atlantischen Muster-Republik längst Austern fürs Volk geworden sind. — Ein Gleiches gilt von den Fragmenten und Fetzen der Dichter und Schöngeister, die von eifrigen Philologen bisweilen allzu freigebig in mittlere Sphären übertragen sind, während jene wiederum nur für Studenten und Musikanten, nicht fürs Volk da sind, wenn mans nicht absichtlich verderben will.

Was nun im vorliegenden Opus das Rein-Musikantische angeht, so wird man gern anerkennen, melodische Lichtblicke

3) Nachtgesang von Goethe. Duett für eine Sopran- und eine Alt-Stimme mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte componirt von J. H. Franz. Offenbach a. M. bei Joh. André. 9632. Folio. Pr. mit Orchester in Part. 11 S. 1 fl. 12 kr. Pr. mit Pianoforte 54 kr. (Frau Pauline Lucca und Frl. Filippine von Edelsberg zugeeignet.)

4) Concert-Arie (Barbara! perchè fuggi?). Mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte componirt von J. H. Franz. Offenbach a. M. bei Joh. André. Nr. 9686 a b. Folio. Pr. mit Orchester in Partitur. 39 S. fl. 3. Pr. mit Pianoforte. 14 S. fl. 1. 12. (Frl. v. Edelsberg gewidmet.)

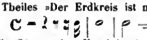
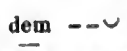
*) Man sieht nicht sogleich, ob jenes Referat ironisch oder ernst gemeint sei. Jemand glaubte, derselbige Referent meine es ernst — und träfe unbewusst das Richtige, nämlich die Ironie seiner selbst.

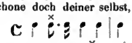
drin zu finden, mehr in den milden als den pathetischen Stellen; womit man jedoch nicht gut heissen wird die Sprünge der Decime S. 9, 1, 1 — der Duodecime 13, 4, 1 — sogar der Doppeloctave mit Terz für die Gesammt-Cantilene vergl. 8, 4, 2 ÷ 14, 1, 2 — und endlich wenn man die heimlichen Nebennoten S. 14, 3, 4 mitzählt, einer *Undevicesimal* = 19 Scalentöne: f—c^3 = 2 Octaven und 1 Quinte! — Wahrlich wer solches singen kann ohne einiges Herzbrechen, der muss ein elephantischer Ries' sein wie Polyphem in Händel's Acis. Sollte die *Donataria in titulo*, das Edelfräulein, solche Stimm-Mittel besitzen, so wäre sie reif für eine Transposition ins Transatlantische. — Das Orchester ist tonrichtig und wohlklingend gehalten ohne eben bei Berlioz in die Schule zu gehen. Das Orchester ist das Original, d. h. nicht später beigefügt: so schliessen wir aus einzelnen Schwächen des Clavier-Auszugs z. B. Cl. 6, 1, 2 ÷ Orch. 10, 3 — Cl. 7, 2, 4 ÷ Orch. 13, 5. Der Druckfehler Orch. 31, 3, wo Clar. II fälschlich *d* statt *dis* hat, corrigirt sich durch den folgenden Takt.

(Fortsetzung folgt.)

Einige Worte über Mendelssohn's „Paulus",

bei Gelegenheit der Aufführung desselben in der Singakademie zu Berlin am 31. October.

Berlin. Freitag den 31. October kam in der Singakademie als erstes Abonnement-Concert Mendelssohn's »Paulus« unter M. Blumner's Leitung zur Aufführung. Das Werk fand bekanntlich bei seinem ersten Hervortreten im Jahre 1836 eine grosse Menge lebhaftbegeisterter Anhänger, Verehrer, Bewunderer, und trotz mancher nicht fortzuleugnender Mängel hat es bis auf den heutigen Tag eine so grosse Anziehungskraft in gewissen Kreisen behalten, dass der Saal der Singakademie bis auf den letzten Platz besetzt war und dass sich auch unter den Sängern eine ganz besonders rege Theilnahme geltend machte. — Mendelssohn hat vor vielen seiner Zeitgenossen (Schumann, Schubert, Hiller u. A.) das voraus, dass er die musikalische Form so weit beherrscht, dass seine Chöre immerhin noch in modulatorischer Hinsicht wohlgeordnet erscheinen: hierdurch, verbunden mit einer oft sehr ansprechenden Melodik und einer reichen, vielfach blendenden und fein nüancirten modernen Instrumentation wirken sie höchst bestechend; und auch eine gewisse Wärme der Erfindung und Auffassung wird Niemand dem Componisten absprechen können. Dennoch aber ist Mendelssohn nichts weniger als ein mustergültiger Vocalcomponist. Von mancherlei Dingen, die hier wohl zu besprechen wären, wie z. B. die Behandlung der Stimmen in Bezug auf Umfang und Führung u. s. w., wollen wir heute absehen und einen anderen Punkt dagegen ins Auge fassen, der unserer Meinung nach einer der wichtigsten bei einem Vocalwerke ist, nämlich die Behandlung der Textworte. Mendelssohn vergisst bei seinem Schaffen häufig, dass die Musik (der Gesang) eine durch Harmonie und Rhythmus gehobene und gesteigerte Sprache ist, dass also in ihr das Wort selbst durch eine richtige Vortragsweise (Betonung und Scansion) zur Geltung kommen muss. Dieses nicht immer beachtend, sucht er meist, wie die Instrumentalcomponisten, nur die einem Texte zu Grunde liegende Stimmung im Allgemeinen wieder zu geben, wobei es ihm oft gar nicht darauf ankommt, Verstösse gegen eine natürliche und sinngemässe Declamation zu machen. In unserer durch die Instrumentalmusik verwöhnten und betäubten Zeit fällt eine solche Behandlungsweise des Textes weniger auf, und selbst ein Philologe von Bedeutung, wie Otto Jahn, der bei seinen musikalischen Studien doch schon seines Faches wegen das richtige Verhältniss zwischen Sprache und Gesang niemals aus den Augen hätte verlieren sollen, beachtet in seiner begeisterten Paulus-Besprechung (Gesammelte Aufsätze, Leipzig 1866 S. 13 u. ff.) dieses Verhältniss gar nicht, sondern begnügt sich ebenfalls in dilettantischer Weise damit, die Wiedergabe der Stimmung im Allgemeinen (die sogenannte »geistige Auffassung« des Textes, wie man es heutzutage zu nennen pflegt) zu bewundern. Es ist schon früher in diesen Blättern auf Mendelssohn's Textbehandlung hingewiesen worden (vergl. Jahrgang 1868 Nr. 46) und auch in meinem »Contrapunkt« (Berlin 1862) ist in dem Abschnitte »Vom Unterlegen der Worte« S. 297 u. ff. Mendelssohn gerade nicht als ein in dieser Beziehung nachahmungswürdiger Componist hingestellt worden. Wir wollen jetzt an einigen Beispielen zeigen, worin das Mangelhafte seiner Textunterlage besteht. Hierbei haben wir zweierlei zu beachten; einmal die Behandlung der einzelnen Wörter in Bezug auf Betonung und Abmessung von Länge und Kürze, und zweitens die Behandlung eines Textes im Allgemeinen, wie derselbe in den ausgeführten Nummern, namentlich den Chören, zur Geltung kommt. Was nun den ersten Punkt anbetrifft, so müssen wir es als ein Grundgesetz der Gesangscomposition hinstellen, dass der Componist dem Sänger stets so viel Zeit lässt, dass der letztere wirklich im Stande ist, die einzelnen Sylben und Laute (Consonanten und Vocale) in den Wörtern klar und deutlich auszusprechen. Dahin gehört z. B. dass die unbetonten Auftaktssylben nicht auf zu kurze Noten fallen, sondern eine solche Zeitdauer bekommen, dass sie der Sänger bequem und verständlich von dem folgenden Worte trennen kann. Aus diesem Bestreben nach Deutlichkeit, und damit der Sänger ferner auch thatsächlich Zeit hat, mit Ruhe und Sicherheit einzusetzen, haben die Alten als Auftakt häufig die stellvertretende Länge gesetzt. Hierfür scheint Mendelssohn wenig Gefühl besessen zu haben, wenn er z. B. den ersten Chor des zweiten Theiles »Der Erdkreis ist nun des Herrn« so anheben lässt:  »der Erdkreis«. Hier können die Sänger den Vocal in der ersten Sylbe durchaus nicht zur Geltung bringen, geschweige denn, dass sie die beiden ersten Sylben »der Erd« so zu sprechen im Stande sind, dass die zweite wirklich mit dem Vocal e (d. h. mit einem *spiritus lenis*) beginnt. In der jetzigen Singakademie-Aufführung habe ich daher auch nur zweisylbig »Drerdkreis« verstehen können. — Eine andere Unsitte Mendelssohn's ist es, wenn er im daktylischen Rhythmus (–⏑⏑), anstatt so zu schreiben , das zweite Achtel punktirt , was metrisch dem – – ⏑ entsprechen würde, z. B. »Schone doch deiner selbst, bei Mendelssohn:



oder »Mache dich auf« = . In dem letzten Beispiel ist das Tempo noch dazu so schnell, dass in der That obige Figur genau nach den Noten gar nicht ausführbar ist, ganz abgesehen davon, dass in beiden Beispielen die zweite Sylbe (also das punktirte Achtel) dem Sinne und der Sprache nach weniger Ton bekommen müsste als das folgende Sechszehntel. — In dem schönen und tief empfundenen Chore »Siehe wir preisen selig, die erduldet« heisst der Text durch das ganze Stück, wie hier angegeben »erduldet«, nur an einer einzigen Stelle (Takt 23) hat der Componist »haben« (»erduldet haben«) eingeflickt, welches hier ungeschickt nachhinkt. Dann kommen aber auch bisweilen falsche oder wenigstens sehr gezwungene (gezierte) Betonungen vor, z. B. in der Bekehrungsscene: »Stehe auf und gehe in die Stadt, da wird man **dir** sagen, was du thun sollst« anstatt »da wird man dir sagen, was du thun sollst«. — Die hier genannten Fehler, von denen die

zu kurzen Auftakte und die verkehrte Betonung des Daktylus häufig wiederkehren, sind indess die weniger bedeutenden, wenn sie auch einen an regelrechte Musik gewöhnten Hörer in jedem einzelnen Falle unangenehm berühren. Empfindlicher ist es dagegen, wenn, wie in einzelnen Chören, die Behandlung des Textes im Allgemeinen verfehlt ist, wenn wir bei einem längeren Texte die nöthige Eintheilung und damit zusammenhängend die richtige thematische Behandlung der einzelnen Sätze vermissen, so z. B. in dem schon erwähnten Chor des zweiten Theiles »Der Erdkreis ist nun des Herrn und seines Christ«. Hieran schliesst sich eine fünfstimmige Fuge an über die Worte: »Denn alle Heiden werden kommen und anbeten vor dir«. Der Schwerpunkt dieser Stelle liegt unzweifelhaft in dem »Und anbeten vor dir«. Diese Worte hätten demnach auch ein besonderes Thema erhalten müssen, welches sich in verständlicher und vernehmlicher Weise von dem »Denn alle Heiden werden kommen« abhebt. Mendelssohn hat indess für den ganzen Satz nur ein Thema gesetzt und lässt die Worte »und anbeten« etc. nur gelegentlich als Contrapunkt auftreten. Da nun die Fuge gleich anfangs im Thema selbst eine Wortwiederholung, nämlich »Denn alle Heiden, alle Heiden«, enthält und ausserdem die Stimmen fortwährend mit Sylben überlastet sind, so geht der zweite wichtigere Theil des Satzes vollständig verloren. Den grössten Schaden fügt sich Mendelssohn aber überhaupt dadurch zu, dass er den Gesang mit Worten überladet und absichtlich das Melisma im Chore zu verschmähen scheint, welches in jeder mehrstimmigen contrapunktisch gearbeiteten Composition von der grössten Wichtigkeit ist: nur selten z. B. in dem Chore »O welch' eine Tiefe« begegnen wir hin und wieder einmal einem Melisma. Bei den Componisten des sechszehnten Jahrhunderts, die niemals aufhören unsere Lehrmeister zu sein, hat dasselbe dagegen eine sehr zweckmässige nachahmungswürdige Bedeutung gefunden. In den Compositionen jener Meister sehen wir, dass sie in ihren fugirten Sätzen stets zu Anfang des Themas gedrängt die Worte aussprechen lassen und die Stimmen auf der letzten oder vorletzten Textsylbe des Satzes gleichsam im Solfeggio (im Melisma, also ohne Worte) weiterführen. Hierdurch wird es bei grosser Tonfülle möglich, dass nun die zweite, dritte, vierte, fünfte hinzutretende Stimme für den Zuhörer vernehmlich ihren Text aussprechen kann, ohne durch das Aussprechen der vorhergehenden Stimmen verdeckt zu werden. Auch die Componisten des 18. Jahrhunderts, wie Bach, Graun, Händel sind hierin jener älteren vernünftigeren Praxis treu gefolgt. Wieviel kann ein angehender Componist in diesem Punkte z. B. von Graun lernen, dessen Chöre im Tod Jesu: »Sein Odem ist schwach« und »Christus hat uns ein Vorbild gelassen« unvergängliche Muster bleiben werden? Mendelssohn hat diese wichtige Bedeutung des Melisma nicht mehr gekannt und so entsteht bei ihm durch die Ueberbürdung des Gesanges mit Sylben ein solches Gewirr, dass man bisweilen den Eindruck bekommt, als solle seine Musik eine Prügelei schildern. Diese Confusion steigert sich natürlich noch, wenn es Mendelssohn versucht, wie in der Doppelfuge zwei Themen zu combiniren, z. B. am Schluss des zuletzt erwähnten Chores, wo wir mit den Worten »Denn alle Heiden werden kommen und anbeten vor Dir« nun noch gleichzeitig zu hören bekommen »Denn Deine Herrlichkeit ist offenbar geworden«. — Aus manchen Einzelnheiten will es mir ferner scheinen, als wenn Mendelssohn wenig feinfühlig oder mindestens gleichgültig gegen die Textunterlage in seinen Werken gewesen sei, sonst wäre es z. B. in dem in seiner Art sehr schönen und wohlklingenden Chore »Seid uns gnädig hohe Götter« sicherlich unmöglich gewesen, dass er den Tenor und Bass wie hier angegeben »Seid uns gnädig, hohe Götter« singen lässt, während er dem Sopran und Alt bei genau derselben Melodie unterlegt: »Seid uns gnädig, seid uns gnädig«. Wort und musikalisches Thema (Melodie) gehören aber in einem thematisch durchgeführten Satze unzertrennlich zusammen, und eine Verletzung in der hier angegebenen Weise wirkt selbst auf weniger musikalisch gebildete Zuhörer befremdend. — Auch die von Mendelssohn angewandte Wiederholung der Textworte ist nicht immer dem Ausdruck günstig. So lässt er z. B. fast stets singen, »Mache dich auf, werde Licht, mache dich auf«. Die Wiederholung des »Mache dich auf« nach dem »werde Licht« hebt natürlich die in dem Satze liegende Steigerung wieder auf. — Ferner dürfte es wohl Jeden unangenehm überraschen, dass der Componist in dem schon in der Ouvertüre anklingenden Choral »Wachet auf, ruft uns die Stimme« drei Zeilen, nämlich:

»Mitternacht heisst diese Stunde,
»sie rufen uns mit hellem Munde,
»wo seid ihr klugen Jungfrauen?«

gestrichen hat, offenbar nur deshalb, weil ihm die ganze Strophe zu lang erschien. Hierdurch hat er aber die poetische und musikalische Form dieses herrlichen Liedes gänzlich zerstört.

Wir haben diese Ausstellungen, die bei dem eng bemessenen Raume sich nur auf Einzelheiten beschränken konnten, nicht gemacht, um einen so bedeutenden und verdienstvollen Componisten wie Mendelssohn direct anzugreifen und zu tadeln, sondern um zu zeigen, dass seit den Meistern des vorigen Jahrhunderts die Vocalmusik thatsächlich unablässig Rückschritte gemacht hat. Unsere ganze moderne Kunstrichtung verwirft es, im Kleinen treu zu sein; unsere heutigen Componisten bauen allein auf ihr eigenes Genie und verschmähen es, in ihren Uebungen von vorn anzufangen und die ersten Elemente der Kunst mit Fleiss und Ausdauer zu studiren: diese Elemente aber sind Sprache, Rhythmus und Harmonie, aus diesen setzt sich das musikalische Kunstwerk zusammen. Es ist daher kein Wunder, wenn seit Mendelssohn's Tod die Rückschritte in der Kunst in erschreckender Weise an Schnelligkeit zugenommen haben. So hoch wie Bach und Händel über Mendelssohn stehen, so hoch steht Mendelssohn über seinen Nachahmern und Nachfolgern, Schumann, Hiller, Brahms u. A., die die Verworrenheit auf sprachlichem, rhythmischem und harmonischem Gebiete schon so weit getrieben haben, dass man in ihren Werken kaum noch eine Spur vom wahren Wesen der Vocalmusik wahrnehmen kann. Möge die Singakademie treu ihrer Tradition streng an der classischen Musik festhalten! Mendelssohn steht an der Grenze: ein Schritt weiter würde zum Verderben, zum Verfall und Untergang dieses in seiner Art einzig dastehenden Institutes führen. Bis jetzt hat die Akademie das grosse Glück gehabt in Fasch, Zelter, Rungenhagen, Grell Leiter zu besitzen, die unbekümmert um den Verfall der Kunst um sie her ihren eigenen Weg gingen und »treu der Natur und Kunst«, wie die von Goethe herrührende Inschrift auf Zelter's Medaille heisst, über die wahren Gesetze des Gesanges nachdachten und uneigennützig dieser höchsten reinen Kunst ihr Leben widmeten. — Die jetzt in der Singakademie von Statten gegangene Aufführung des Paulus war in vieler Beziehung wohlgelungen, obgleich der Dirigent die Tempi fast alle, namentlich aber in den lebhafteren Chören, übertrieben schnell nahm. Hierdurch mag er sich wohl den Dank gewisser Berliner Recensenten erworben haben; die Kunst leidet aber darunter. Hätte derselbe ruhig bedacht, dass die Mendelssohn'sche Textunterlage, wie wir gezeigt haben, höchst ungünstig für den Gesang ist und ausserdem viel Mühe von Seiten der Ausführenden erfordert, wenn sie wirklich zur Geltung kommen soll, so hätte Blumner (da er doch durch den nahen Verkehr mit Grell die wahren Grundsätze der Ge-

sangskunst kennt) sicherlich eher Tempi angegeben, die von mancher Seite als zu langsam befunden worden wären. Eine Uebertreibung nach dieser Richtung hin hätte weniger geschadet, da Deutlichkeit, Schönheit und Correctheit des Gesanges (worunter auch die gute Aussprache mit verstanden ist) die ersten Bedingungen einer guten Aufführung sind. Leider war es aber jetzt an mehreren Stellen für die Sänger beinahe unmöglich auszusprechen, z. B. in dem Schlusschor des ersten Theiles bei den Worten »ihm sei Ehre in Ewigkeit«, dann in dem Chor »Steiniget ihn«, ferner »Ist das nicht« u. s. w. Unter diesem Zuschnellsingen leidet aber auch der Chor selbst, denn das Zuschnellsingen verleitet zum Zustarksingen und das Zustarksingen zum Unreinsingen, und so vermissten wir in der Paulus-Aufführung gerade jenen weichen vollen Wohllaut der Singstimmen, der in den von Grell selbst geleiteten Aufführungen so überaus wohlthuend auf die Hörer wirkt. — Die Solostimmen waren im Ganzen recht gut vertreten, namentlich zeichnete sich Fräulein Preuss im Sopran aus. Im Tenor sang Herr Domsänger Geyer, im Bass Herr Adolf Schulze und im Alt Fräul. Gottschau. — Das Orchester befriedigte im Ganzen, obgleich mehrmals Schwankungen im Tempo vorkamen, die bei grösserer Aufmerksamkeit aller Spielenden wohl hätten vermieden werden können. Die Reinheit liess auch bisweilen manches zu wünschen übrig, doch trifft hier einen Theil der Schuld den Componisten, der seine Blasinstrumente (z. B. in der Bekehrungsscene) nicht immer günstig behandelt hat. *H. Bellermann.*

Eine physiologische Merkwürdigkeit.

Vor Kurzem starb in der Nähe von Köln mein verehrter Lehrer, der ehemalige Gymnasialdirector Jakob Katzfey. Vor elf Jahren war er in den Ruhestand getreten, konnte sich aber der Lehrthätigkeit nicht ganz entschlagen und gründete deshalb zu Kalk eine höhere Privatschule. Nach einigen Jahren zwang ihn seine zunehmende Schwerhörigkeit, den Unterricht jüngeren Kräften zu überlassen, und um nicht ganz unbeschäftigt zu sein, liess er jetzt sein Clavier, welches er einem Verwandten geliehen hatte, wieder in seine Wohnung schaffen. Nach einem halben Jahre besuchte ich ihn und verwunderte mich nicht wenig, als ich das Instrument nicht mehr sah. Er gab mir nun hierüber folgende Auskunft. Nachdem er sein Clavier eine Zeit lang benutzt hatte, bemerkte er, dass er in einer gewissen Tonhöhe keine Klänge mehr unterscheiden konnte, sondern nur bei aufmerksamem Hinhören ein ganz unbestimmtes Summen vernahm. Diese eigenthümliche Erscheinung hatte ihren Anfangspunkt etwa bei den tieferen Tönen der zweigestrichenen Octave. Herr Katzfey liess sich hierdurch nicht abschrecken, sondern benutzte fortan bei seinem liebgewonnenen Phantasiren die tieferen Lagen des Instrumentes. Doch siehe da! Nach einiger Zeit versagten auch die tiefsten Töne des Claviers ihm ihren Dienst, und bald war das Gebiet seines Hörens auf zwei Octaven, die kleine und die eingestrichene, beschränkt. Diese letztere Wahrnehmung war dem alten Herrn doch zu schmerzlich und er liess das Clavier wieder wegschaffen.

Ob ähnliche Erscheinungen sich bei Anderen gezeigt haben, ist mir nicht bekannt geworden. Jedenfalls dürfte der Fall selten sein, dass Jemand an sich selbst derartige Wahrnehmungen zu machen in der Lage ist. Vielleicht findet die Theorie von der Bedeutung der Corti'schen Fasern für die Unterscheidung der Tonhöhe durch obige Thatsache eine weitere Stütze, und dürfte daher deren Mittheilung dem Physiologen nicht ganz unwillkommen sein. *Adolf Thürlings.*

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Augsburg.** Mit seinem 40., am 29. Oct. abgehaltenen Abonnementconcert hat der Oratorienverein nach halbjähriger Pause seine öffentliche Thätigkeit wieder aufgenommen. Das Programm verzeichnete: Ouvertüre zu »Ruy Blas« von *Mendelssohn*, 5. Clavierconcert, Es-moll von *Beethoven*, Alt-Arie aus »Orpheus und Eurydice« von *Gluck*, 9. Violinconcert von *Spohr*, und Rosamunde-Musik (mit der Romanze und den Chören) von *Schubert*. Hervorragendes Interesse lenkten die beiden Instrumentalsolocompositionen auf sich. Ihr Vortrag sollte uns mit den an die neubegründete hiesige Musikschule als Lehrer berufenen Herren Fehr aus Stuttgart und Brodo aus Berlin bekannt machen. Herr Fehr spielte das schönste aller Clavierconcerte mit edlem Verständniss und rühmenswerther Technik, der sorgfältig abgestufte Anschlag ist in allen Stärkegraden weich und saftig, die Scala rund, die Ausbildung der Hände vorgeschritten. Einige Schwankungen im Verlaufe der Leistung mögen äussere Umstände verschuldet haben. In Herrn Brode lernten wir einen Violinspieler ersten Ranges kennen. Sein geschmackvoller, durchaus männlich gedachter Vortrag des Spohr'schen Violinconcerts zeichnete sich durch müheloses Ueberwinden der zahlreichen technischen Schwierigkeiten, durch beinahe vollendete Reinheit der Intonation aus. Der Ton des Künstlers ist markig, gross, eher herb als süss, aber nichtsdestoweniger ungemein anmuthend. Ohne Frage ist der hiesigen Musikschule und Herrn Kapellmeister Schletterer, dem Begründer und Director derselben, zu dem Besitz dieser beiden Lehrkräfte von Herzen Glück zu wünschen. Die kgl. bayerische Kapellsängerin Frl. Schmidtlein aus München verdiente sich mit der gefühlstiefen Wiedergabe der Gluck'schen Arie und der Romanze in der Rosamundemusik den lauten Dank der Zuhörer. Das Orchester, wie gewöhnlich durch Münchener Künstler verstärkt, leistete in der Ruy Blas-Ouverture und in einigen Nummern des Schubert'schen Werkes Vorzügliches. (Allgem. Ztg.)

✱ **Berlin.** (Organist Otto Dienel.) Im dritten Dienel'schen Orgelconcert in der Marienkirche Mittwoch den 5. Nov. 3 Uhr kamen folgende Stücke zum Vortrag: 1) *Seb. Bach*, Präludium und Fuge in E-moll, gespielt von Herrn Lanz, einem Schüler Dienel's. 2) *Seb. Bach*, Choralvorspiel über »Herzlich thut mich verlangen«. 3) *Seb. Bach*, Adagio aus der E dur-Sonate für Violine (Frl. Marianne Stressow) und Orgel (Herr Dienel). 4) *Händel's* erstes Orgelconcert in G-moll. 5) Ein Terzett für zwei Soprane und einen Alt von *Dienel*. 6) *Van Eyken*, Sonate A-moll für Orgel. 7) Duett aus *Händel's* Athalia gesungen von Frl. Zelle und Frl. M. Schmidt. 8) Orgelconcertsatz in Es-moll von *Thiele*. 9) Arie aus dem Elias von *Mendelssohn*, »Höre Israel«, gesungen von Frl. Loos. 10) Romanze für Violine von *Beethoven* (Frl. Stressow) und 11) Schlussphantasie von *Dienel*. Das Concert war zu lang und schloss bei völliger Dunkelheit der Kirche gegen 5 Uhr.

✱ **Paris,** 30. Oct. Ueber den Opernbrand wird von berufener Seite noch Folgendes mitgetheilt: „Die Verluste sind bedeutend; die Costüme zu dem »Propheten«, der »Afrikanerin«, »Hamlet«, der »Favoritin«, der »Jüdin«, dem »Becher des Königs von Thule«, dem »Troubadour« und zu mehreren Ballets sind ganz und gar verbrannt; die Decorationen zu den meisten dieser Werke sind ebenfalls vernichtet. Die in der Rue Drouot gelegenen Baulichkeiten der Administration blieben verschont; hier befanden sich die werthvollen Archive des Theaters, die Musikalien und die Wohnungen des Directors und des Conservators. Die Papiere und die Möbel wurden, nicht ohne Schaden zu leiden, mit Hülfe der Lastwagen des Hôtel Drouot ausgeräumt und theilweise in dem Hofe der Mairie des IX. Arrondissements untergebracht. Bekanntlich versichert der Staat nicht seine Gebäude, aber das Mobiliar der Oper war in Höhe von 450,000 Fr. assecurirt. Nach den Concessionsbedingungen gehören die Decorationen und die Costüme eines Werkes dem Director, solange das Stück nicht gespielt worden ist; nach der ersten Vorstellung aber werden sie Staatseigenthum. In diesem Augenblick wurde nur ein Werk einstudirt, die »Jeanne d'Arc« von Mermet. Die Partitur ist gerettet, und nur einige Costüme und die Plafonds wurden verbrannt. Schon gestern Abends beriethen sich der Minister der schönen Künste, der Seinepräfect und der Director der Oper über das Schicksal der zahlreichen Künstler und Angestellten dieses Theaters. Dieses Personal von ungefähr 1200 Köpfen wird ohne Zweifel nicht lange unbeschäftigt bleiben: es ist davon die Rede so bald als möglich die Vorstellungen in dem Saale der italienischen Oper im Châtelet oder allenfalls im Théâtre lyrique, welches rasch in Stand zu setzen wäre, wiederaufzunehmen. Mit allen Anstrengungen, und wenn man selbst Tag und Nacht arbeitet, kann die Oper nicht vor 16—18 Monaten, oder richtiger, sie kann erst für den Winter 1875 fertig sein, keine der alten Decorationen hätte für das neue Haus gebraucht werden können; die Costüme müssten ebenfalls neu hergestellt werden, um mit den Decorationen und dem Saale zu harmoniren, und endlich müssten für die Eröffnung vier neue Opern und zwei neue Ballets

vollkommen einstudirt sein. Alle diese Arbeiten werden jetzt mit denen am Theater selbst Hand in Hand gehen und mit dem grössten Eifer betrieben werden."

* Aus **Stuttgart** scheibt man der Neuen fr. Pr.: Wir haben an unserer Hofbühne wieder eine Novität, d. h. eine stark retouchirte, erlebt. »König Enzio«, Text von A. Dulk, Musik von *J. J. Abert*, war schon im Jahre 1862 hier unter Eckert's Leitung aufgeführt worden. Abert, ein geborener Böhme, bekleidete damals in unserem Orchester noch die schlichte Stellung eines Contrabassisten, während er seit etlichen Jahren an Eckert's Dirigentenstelle nachgerückt ist. Seine Oper, jetzt auf speciellen Wunsch des Königs Karl neu einstudirt, war seinerzeit zurückgelegt worden, weil der verewigte König Wilhelm — in manchen Dingen ein Sonderling, sonst aber ein Mann von gutem Geschmack — keinen Sarg auf der Bühne sehen konnte. Fast der ganze dritte Act des »König Enzio« handelt aber von einem Sarge, in welchen — entgegen der geschichtlichen Ueberlieferung, wonach Enzio in einem Weinfasse einen Fluchtversuch machte — der Dichter seinen Helden steigen lässt, damit dieser so der Haft der Bologneser entkomme. Durch Verrath des Todtenbeschauers wird der Plan vereitelt, auf offener Scene wird der Leichenzug angehalten, der Sargdeckel weggenommen und Enzio muss wieder heraussteigen. Der letzte Act spielt dann in einem unterirdischen Kerker, der aber dem Senat von Bologna noch nicht tief genug für Enzio erscheint, denn dieser wurde verurtheilt, auf einem beweglichen Stein zum Hungertode in ein noch tieferes Verliess hinabgesenkt zu werden, wobei ihm aus besonderer Gnade seine treue Gattin Bianca Gesellschaft leisten darf. Diese flüchtigen, das Textbuch betreffenden Andeutungen mögen genügen, zu beweisen, dass der Dichter starke Anforderungen an die Nerven der Zuschauer erhebt. Der Componist sah sich die Aufgabe gestellt, eine vier Acte lange Grabmusik zu schreiben, zum Ueberflusse fungirt auch der Trauermarsch noch an Stelle einer Ouverture. Nur in den Duetten zwischen Enzio und Bianca konnte Abert in lichtvolleren Motiven sich ergehen, doch reicht dies beiweitem nicht aus, die gräuliche Grundstimmung, die das Ganze erzeugt, zu ersticken. Zu loben sind die Ensemble-Nummern, bei denen Abert eine bedeutende Fertigkeit in Anwendung der instrumentalen wie vocalen Massen zeigt. Der Erfolg der ersten Aufführung war mässig, bei der Reprise floss der Beifall reichlicher, auch ein Lorbeerkranz wurde dem Componisten-Dirigenten gespendet, indessen dürfte die Oper in dieser Gestalt sich auch nach dem jetzigen Wiederbelebungsversuch nicht auf dem Repertoire erhalten.

* In **Warschau** wurde eine neue dreiactige komische Oper des Warschauer Componisten Louis Grossmann mit grossem Erfolge gegeben. Ihr Titel ist »Duch Wojewody« (Der Geist des Wojwoden).

* Gestorben: Zu Wien am 23. Octbr. der Ehrenchormeister des Wiener akademischen Gesangvereins. Dr. Franz Eyrich, Advocat.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. **44.** Incendie de l'Opéra. (Mardi 28. octobre 1873.) — *M de Thémines:* De l'expression dans le chant et de l'accent dramatique. — *M. de Garville:* Semaine drametique. — *G. Escudier:* Les fêtes populaires; types et physionomies des saltimbanques. Ch. XVI. Industries et célébrités de la rue. — Nouvelles.

The Choir. Nr. **363.** The »Exhibition« Concerts. — Mr. Colin Brown and the Jubilee Singers. — Life of Chopin by *Liszt*. Chap. VII/VIII. (Contin.) — Zeuner's Oratorio. — The Paris Opera. — Glasgow musical festival. — The Crystal Palace concerts. — Music in Manchester. — News.

Dwight's Journal of Music. Nr. **848** (vol. 33 no. 14). Goethe and Felix Mendelssohn Bartholdy. (Concluded.) — Prof. Oakeley's account of the Schumann Commemoration in Bonn. (From the Manchester Guardian.) — Italian Opera. The new singers. Sig. Campanini. Sig. Tamberlik. Mme. Ilma di Murske. — An American conservatorio. V. — Corresp. News.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. **44.** *Ferd. Meyer:* Quantz und Graun in Berlin. (Forts.) — Der Brand der Grossen Oper in Paris.

Le Guide musical. Nr. **45.** Mendelssohn. XXVIe anniversaire de sa mort (4. nov. 1847).

Monatshefte für Musik-Geschichte. Nr. **11.** *Micrologus Guidonis* de disciplina artis musicæ. In deutscher Uebersetzung von Raym. Schlecht. (Schluss.) — Zur fünf- oder vierstimmigen Passion von Jakob Reiner.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. **45.** Ein Beitrag zur Geschichte und Beurtheilung der sogenannten neuen russischen Opern- und Musikschule. — Recensionen. — Feuilleton: *Ed. Hanslick:* Die Musik-Instrumente in der Ausstellung. V. (Neue fr. Presse.)

The monthly musical Record. Nr. **35.** *E. Pauer:* Menetriers, troubadours, and master-singers. (Contin.) The troubadours of Provence. — *Ebenezer Prout.* Weber's »Jubel-Cantata«. — *Edward Dannreuther:* Comments. 1. Some remarks on Wagner's orchestra. — Prelude to »Lohengrin«. Translated from Wagner's »Programmatische Erläuterungen«. — The Bristol musical festival. — Corresp. Reviews.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. **48.** Die grosse Oper in Paris.

G. W. Korner's Urania. Nr. **9.** Lieder von Franz Alfred Muth. — *E. Thiele:* Die neue Orgel in der Stadtkirche zu Cöthen von Fried. Ladegast in Weissenfels. — *A. W. Gottschalg:* Die neue Orgel in der Kirche zu Schlossvippach, von L. Witzmann in Kleinrudestedt bei Weimar. — Verzeichniss der im Jahre 1872 erschienenen Orgelmusikalien. — Dispositionen der Orgel in der Schloss- und Klosterkirche zu Sorau, und für die neue Orgel zu Torgau, beide gebaut von C. Geissler in Eilenburg.

Musikal. Wochenblatt. Nr. **45.** *H. v Wolzogen:* Das erste deutsche Bühnenfestspiel. III. (Forts.) — Kritik: Rheinberger's Requiem Op. 60. — *Felix Draeseke:* Einige Erinnerungen an spanische Theaterabende. I.

Neue Zeitschrift f. Musik. Nr. **46.** Von der Wiener Weltausstellung. — Ueber die Pflege der dramatischen Musik in Musikschulen, zunächst im Hinblick auf die kgl. Musikschule in München. (Schluss.) — *A Winterberger:* Zwei Festtage in Sondershausen. (Forts.) — *George Neumann:* Ueber Errichtung einer Musikschule für Blinde. II.

Augsburger Anzeigblatt. Nr. **262** u. **263.** 5/6. Nov. 1873. Rede zur Eröffnung der Augsburger Musikschule gehalten von *H. M. Schletterer*, Director.

Neue freie Presse, Wien. Nr. **3312.** 12. Novbr. Franz Liszt. — Nr. **3311** u. **3313.** 11/13. Nov. *H Wittmann:* Das Liszt-Jubiläum. I. II.

Bibliographie.

Bericht über die Thätigkeit des deutschen Männer-Gesangvereines in Prag im Vereinsjahre 1872—1873. Prag, 1873. Im Selbstverlage. 8⁰. 39 S.

Hamma, F. — Der deutsche Kunstgesang. Seine Begründung und Entwickelung nach physiolog. Gesetzen und künstler. Principien von Frz. Hamma. Berlin, Schlesinger'sche Buchh. 8⁰. VII, 85 S. ⅔ Thlr.

La Mara. — Ludwig van Beethoven. Biographische Skizze von La Mara (Frl. Lipsius in Leipzig). 2. Aufl. Mit einem Portrait Beethovens nach einer noch nicht veröffentl. Handzeichnung. Leipzig, Heinr. Schmidt. 8⁰. 107 S. ⅓ Thlr., geb. ½ Thlr.

—— Musikalische Studienköpfe von La Mara. 2 Bde. 2. umgearb. Aufl. Ebd. 8⁰. VIII, 359 u. 258 S. 2⅔ Thlr., geb. 3 Thlr.

Piel, P. — Ueber den Gesang. Einiges aus der Gesanglehre und aus der Gesangmethode. Conferenzvortrag vom Seminarlehrer P. Piel. Köln u. Neuss, Schwann. gr. 8⁰. 31 S. 3 Ngr.

Ramann, L. — Allgemeine musikalische Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend. Nebst einer speciellen Lehrmethode der Elementarstufen des Clavierspiels für Musikschulen und Musiklehrer überhaupt, von L. Ramann. 2. Ausg. Leipzig, Heinr. Schmidt. gr. 8⁰. VIII, 208 S. 24 Ngr.

Schaab, R. — Führer durch die Literatur des Männergesanges. Zum Gebrauche für Directoren der Männergesang-Vereine von Rob. Schaab. 3. verm. Aufl. Leipzig, Forberg. 8⁰. IV, 78 S. 16 Ngr.

Tiersch, O. — Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre. Zum unterrichtlichen Gebrauche in Musikinstituten, Seminarien u. s. f. und zur Aufklärung für jeden Gebildeten von Otto Tiersch. Berlin, Verlag von Rob. Oppenheim. 1874. gr. 8⁰. VI, 172 S. 1 Thlr.

Wagner, R. — Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben von Richard Wagner. Mit sechs architekton. Plänen. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. 4⁰. 30 S. u. 3 Tfln. 15 Sgr.

Soeben erschienen: Zwei Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, seinem Freunde Dr. Theodor Billroth in Wien zugeeignet von Johannes Brahms. Op. 51. Partitur. Nr. 1 C-moll. Nr. 2 A-moll. Pr. à 4½ Mark n. Verlag und Eigenthum von N. Simrock in Berlin. 1873. 4⁰. (7378/79.) 39 u. 43 S. Erfreulich ist, dass auch endlich Herr Simrock die Datirung seiner Verlagswerke eingeführt hat.

Antiquarische Kataloge.

Nr. 145. Verzeichniss des Musikalienlagers von *C. F. Schmidt* in Heilbronn a. N. Instrumentalmusik und theoretische Werke über Musik. October 1873. kl. 8⁰. 116 S.

Ancient and modern music. Offered by *Alfred Whittingham*, London. 8⁰. 16 S.

ANZEIGER.

[235]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Bach, J. S., Concerto für Trompete, Flöte, Oboe und Violine mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Continuo für 2 Pfte. zu vier Händen eingerichtet von G. Krug. 1 Thlr. 5 Ngr.

Beethoven, L. van, Concerte für Pianoforte u. Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen.
Nr. 5. Op. 73. Esdur. Arr. von Fr. Brissler. 2 Thlr. 27½ Ngr.

—— Op. 123. **Missa solennis** für 4 Solostimmen, Chor u. Orchester. Vollständiger Klavierauszug mit Text von S. Jadassohn. gr. 8. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr.

Bülow, Charlotte v., Op. 7. **Verlornes Glück.** Gedicht von Edm. Höfer für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.
Wo sind die Zeiten hin.

Chopin, F., Notturnos für das Pianoforte. Neue Ausgabe. 4⁰. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr. 15 Ngr.

Heller, Stephen, Op. 119. **Préludes** pour Piano. Miniatur-Ausgabe. Elegant cartonnirt. 1 Thlr.

—— Op. 137. **2 Tarantelles** (6me et 7me) pour Piano. Nr. 1 und 2 à 20 Ngr.

Leu, Franz, Barbarossa. Dichtung von Fedor Herrmann, für Männerchor und Solo mit grossem Orchester. Partitur mit untergelegtem Klavierauszuge. 4 Thlr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ausgabe für eine tiefere Stimme. 4⁰. Elegant gebunden. 5 Thlr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Ouverturen für Orchester. Arrang. für 2 Pianoforte zu 8 Händen.
Nr. 6. Op. 89. **Heimkehr aus der Fremde.** Arrang. von Fr. Brissler. 1 Thlr. 5 Ngr.

Mozart, W. A., Quartette für 2 Violinen, Viola u. Violoncell. Neue Ausgabe. Zum Gebrauch beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet von Ferd. David. In 4 Bänden. 4⁰. **Roth cartonnirt.** 5 Thlr.

Neruda, Franz, Op. 19. **Sonate** Nr. 3. Adur. Für das Pfte. 25 Ngr.

Ritter, E. W., Transcriptionen aus klassischen Instrumentalwerken für Violine und Pianoforte.
Nr. 4. **Mozart, W. A., Larghetto** aus dem Quintett Op. 108. 10 Ngr.
- 5. **Haydn, Jos., Andante** aus der Symphonie in Ddur. 15 Ngr.
- 6. —— **Finale** aus der Symphonie in Gdur. 15 Ngr.

Rollfuss, B., Op. 23. **Notturno** für das Pianoforte. 15 Ngr.

—— Op. 25. **10 Studien** (vorzüglich zur Kräftigung des 4. und 5. Fingers) für das Pianoforte. 1 Thlr.

Wolff, L., Op. 7. **Vier Stücke,** 1. Abendlied, 2. Capricciello, 3. Notturno, 4. Volkslied. Für Violine und Pianoforte. 1 Thlr.

—— **Notturno** aus den 4 Stücken für Violine und Pianoforte. Op. 7. Für Violoncell und Pianoforte. 10 Ngr.

---

[236] Soeben erschien:

Musikalischer Hausschatz.
15,000 Exemplare verkauft.

Concordia.

Anthologie classischer Volkslieder
für Pianoforte und Gesang.
1. Band. 2 Thlr.

Diese Sammlung, deren Absatz für ihre Gediegenheit bürgt, enthält (in 4 Bdn.) über 1200 unserer herrlichen Volkslieder und bietet allen Freunden volksthümlicher Musik eine willkommene Gabe.

Leipzig, 1873. *Moritz Schäfer.*

---

[237] Verlag von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur.

Beethoveniana.

Aufsätze und Mittheilungen
von
Gustav Nottebohm.
Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Empfehlenswerthe Chorwerke mit Orchester

[238] aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Für Männerchor und Orchester.

Gernsheim, Fr., Op. 10. **Salamis.** Siegesgesang der Griechen von *Herm. Lingg,* für Männerchor u. Orchester. Partitur 1 Thlr. 25 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Chorstimmen à 3¾ Ngr. Orchesterstimmen in Abschrift.

Hiller, Ferd., Op. 112. **Der 93. Psalm** für Männerchor und Orchester. Clavierauszug 2 Thlr. Chorstimmen à 10 Ngr. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Kronach, Em., Op. 5. **Der 96. Psalm** für Männerstimmen und Orchester. Clavierauszug 2 Thlr. 25 Ngr. Singstimmen à 10 Ngr. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Kunkel, Gotth., Op. 23. **O Vaterland! Du bist es werth!** Dichtung von *Marie Ihring* für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte. Partitur mit untergelegter Pianofortestimme 10 Ngr. Chorstimmen à 1¼ Ngr. Instrumentalstimmen in Abschrift.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 98. Nr. 3. **Winzerchor** für Männerstimmen aus der unvollendeten Oper: Loreley. (Nr. 27, c. der nachgel. Werke. Mit deutschem und engl. Texte. Partitur 25 Ngr. Clavierauszug 25 Ngr. Orchesterstimmen 12½ Ngr. Chorstimmen à 1¼ Ngr.

Schletterer, H. M., Op. 2. **Ostermorgen.** Gedicht von *Geibel,* für achtstimmigen Männerchor mit willkürlicher Begleitung von Blasinstrumenten. Gesangpartitur 15 Ngr. Stimmen à 2½ Ngr. Orchesterpartitur 10 Ngr. Orchesterstimmen in Abschrift.

—— Op. 4. **Thürmerlied.** Gedicht von *Em. Geibel,* für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen à 5 Ngr. Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift.

Schulz-Beuthen, H., Op. 4. **Befreiungsgesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 2 Thlr. Clavierauszug 1 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen à 3¾ Ngr.

Schumann, Rob., Op. 143. **Das Glück von Edenhall.** Ballade nach *L. Uhland,* bearbeitet von *R. Hasenclever,* für Männerstimmen, Soli und Chor, mit Begleitung des Orchesters. (Nr. 8 der nachgelassenen Werke.) Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 4 Thlr. 10 Ngr. Solostimmen 5 Ngr. Chorstimmen à 5 Ngr.

Gesellschaft für Musikforschung.

Monatshefte für Musikgeschichte. 6. Jahrg. 1874. Pr. 3 Thlr.
Publikation älterer praktischer und theoretischer Werke.

1. Jahrgang: Joh. Ott's mehrstimmige weltliche und geistliche Liedersammlung der berühmtesten Meister, wie Isaac, Senfl, Stoltzer, Eckel, Gombert, Richafort, Verdelot u. A. Nürnberg 1544. Partitur mit Klavierauszug, quellenmässig bearbeitet von Rob. Eitner, Ludwig Erk und Otto Kade. Subscriptions-Preis 5 Thlr.

[239] Verlag von **M. Bahn** in Berlin.

---

[240] Von **Minna Brinkmann,** der Verfasserin des beliebten Liedes ohne Worte **„In die Ferne“** erschien soeben in meinem Verlag, durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Op. 12. *Nach der Heimath,* Gebet. Seitenstück zu »*In der Ferne*«. 10 Ngr.
- 13. *Silber-Wellen,* Etude.
- 14. *Die Windsbraut,* Galop brillant. 10 Ngr.
- 15. *Im Thale,* Lied ohne Worte. 7½ Ngr.
- 16. *Frühlingslied.* 7½ Ngr.
- 17. *Nocturne.* 10 Ngr.
- 18. *Trauermarsch.* 10 Ngr.

Die Verfasserin tritt nach einer Pause von nahezu zwanzig Jahren und nachdem ihr Erstlingswerk »In die Ferne« in Wahrheit auf der ganzen Erde Verbreitung gefunden mit vorstehenden Compositionen wieder an die Oeffentlichkeit. Dieselben empfehlen sich ebenso wie Ersteres durch anmuthige, gefällige Melodie und gewandte, effectvolle Durchführung bei mässiger Schwierigkeit.

Dresden, November 1873. **Adolph Brauer.**

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12. III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 26. November 1873. **Nr. 48.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über Modulation. Zweites Capitel: Tonart (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Bücher über Musik und Musik-Angelegenheiten [Die Grundlage der Violin-Technik von Karl Courvoisier. — A. Rabe, Die Verzierungsmanieren in Beethoven's Clavier-Sonaten. Emil Breslaur, Musik-pädagogische Flugblätter]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau). — Berichtigungen. — Anzeiger.

Untersuchungen über Modulation.

Von **Reinh. Succo.**

Zweites Capitel: Tonart.

(Fortsetzung.)

Ueber die Anwendung dieser Tonarten für die Praxis, sowie über die Namen derselben will ich mich mit einigen Bemerkungen begnügen. Ausführliches darüber findet man zerstreut fast in allen Lehrbüchern und geschichtlichen Werken über Musik, zusammengefasst, was die griechische Zeit anbelangt, besonders bei Friedrich Bellermann, »Die Tonleitern der Griechen«, dem auch Ambros in seiner reichhaltigen Geschichte der Musik zum grössten Theile gefolgt ist. Bezüglich der zweiten, der symphonischen Periode der Musik, giebt Heinrich Bellermann in seinem »Contrapunkt« einige geschichtliche Notizen über die Tonarten. Ausserdem mache ich auf die vortrefflichen jüngst in diesen Blättern veröffentlichten Artikel: »Zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts« von G. von Tucher aufmerksam, in welchen der Erklärung der Tonarten dieser Zeit ein eigenes Capitel gewidmet wird, *) und bitte ich den Leser, der sich genauer zu informiren wünscht, dort nachlesen zu wollen. Der Geschichtskundige dagegen mag die folgenden historischen Notizen immerhin überschlagen, da sie an sich nichts Neues bieten.

Was zunächst die Namen anbelangt, so gab man in der älteren griechischen Zeit den damals als Haupttonarten angenommenen drei Octavengattungen von *E—e*, *D—d*, *C—c* die Namen des Dorischen, Phrygischen und Lydischen. Diesen schlossen sich die übrigen vier in der diatonischen Tonleiter enthaltenen Octavengattungen an, was aus dem Zusatze hypo oder hyper u. a. zum Namen der Tonart hervorgeht. Erst später kamen für diese zum Theil auch eigene Namen auf. Die folgende Tabelle giebt dieselben für die sieben Octavengattungen:

Dorisch:	*E—e*,
Phrygisch:	*D—d*,
Lydisch:	*C—c*,
Mixolydisch:	*H—h*,
Hypodorisch oder äolisch: . . .	*A—a*,
Hypophrygisch oder ionisch: . .	*G—g*,
Hypolydisch oder syntonolydisch:	*F—f*.

*) S. Allgem. Musikal. Zeitung VIII. Jahrg. Nr. 31—34.

In späterer griechischer Zeit bezeichneten diese Namen allerdings ganz andere Tonarten, die Tonarten der Transpositionsscalen, von denen weiter unten die Rede sein wird.

Im Beginn der symphonischen Periode der Musik benutzte man für den Psalmengesang, also für die eigentlich praktische Musik der damaligen Zeit hauptsächlich vier Tonarten, die man die vier Kirchentöne nannte. Diese entsprachen den Octavengattungen von *D—d*, *E—e*, *F—f*, *G—g*. Dadurch, dass man ihnen ihre plagalen Nebentonarten gab, erhielt man acht Tonarten:

I. Ton *D—d* II. Ton *A—a*	mit dem Grundtone *D*.
III. Ton *E—e* IV. Ton *H—h*	mit dem Grundtone *E*.
V. Ton *F—f* VI. Ton *C—c*	mit dem Grundtone *F*.
VII. Ton *G—g* VIII. Ton *D—d*	mit dem Grundtone *G*.

Die Theoretiker dieser Periode dagegen behielten, zum Theil bis in die neueste Zeit hinein, die alten griechischen Namen bei. Wahrscheinlich in Folge eines Missverständnisses kehrte man jedoch, von Aeolisch ausgehend, die Reihenfolge um, so dass also die Tonarten nicht mehr denselben Namen entsprachen, welche sie in griechischer Zeit geführt hatten.

Die erste war dorisch,	*D—d*.
die zweite phrygisch,	*E—e*,
die dritte lydisch,	*F—f*,
die vierte mixolydisch,	*G—g*,
die fünfte äolisch,	*A—a*,
die sechste ionisch,	*C—c*.

Man sieht, die Tonart *H—h* ist in dieser Reihe nicht aufgeführt. Den plagalen (collateralen) Nebentönen gab man die gleichen Namen mit dem Zusatze hypo.

Also hypodorisch *A—a* (mit dem Grundtone *D*)
hypophrygisch *H—h* (mit dem Grundtone *E*) etc.

In Bezug auf die Reihenfolge war man jedoch nicht gleicher Meinung. Einige nehmen *C* als die erste, Andere *D* als diese an. In älterer Zeit liess man stets auf die authentische ihre plagale Nebentonart folgen. Die späteren Theoretiker machen nicht viel Aufhebens von den plagalen Ton-

arten und zählen meist nur die sechs authentischen Töne der Reihe nach. *)

Was die Anwendung der Tonarten anbetrifft, so lässt diejenige Zeit, welche, als wesentlich nur melodische und gesangliche, am besten Aufklärung verschaffen könnte, die ältere griechische Zeit uns gerade am meisten hierüber im Dunkel. Ob in dieser Zeit alle sieben Octavengattungen wirklich praktisch angewendet worden sind, und in welcher Weise es geschehen, darüber ist bis jetzt noch nichts völlig Bestimmtes ermittelt worden. In der späteren griechischen Zeit schuf der Einfluss der Instrumente eine neue Anschauung des Begriffs Tonart, die uns gleich nachher beschäftigen wird. Das Mittelalter dagegen schliesst sich jener älteren Anschauung wieder mehr an und kann somit für die bisher dargelegte Anschauung wenigstens noch so lange in Betracht kommen, als die Musik desselben noch unter der ausschliesslichen Herrschaft des Gesanges stand und so lange die aufblühende Symphonik noch im Anfange ihrer Entwickelung begriffen war. In dieser Zeit nun verwarf man gänzlich diejenige Tonart, welche in der älteren griechischen Zeit die mixolydische (*H—h*) genannt wurde. Auch die Gattung von *F—f* wenden die Kirchentöne nur mit Hülfe des ♭ vor *h* an. Ein ähnliches Verhältniss findet bei den plagalen Tonarten statt. Theoretiker späterer Zeiten gehen noch weiter. Joseph Fux, der seine Erkenntniss immerhin noch aus der Epoche eines Palestrina schöpfte, will von den plagalen Tonarten so gut wie gar Nichts wissen. Er leitet die Unterscheidung der Tonarten in authentische und plagale aus der verschiedenen Art der Theilung der Octave ab, indem er diejenige Gattung, »welche die harmonische Theilung hervorbringt«, authentisch nennt, z. B. *C–g–c*, diejenige dagegen, welche die arithmetische darstellt, plagalisch, *G–c–g*. Folgerichtig verwirft er die plagale Tonart der Octave *F—f*, weil sie keine arithmetische Theilung zulässt (*F-h-f*) und hat somit nur fünf *modos plagales*.

Im Allgemeinen ist zu bemerken, dass auf dem Gebiete der Tonarten bei den Theoretikern der zweiten Periode der Musik nicht jene Uebereinstimmung und Klarheit sich findet, welche nur eine vollständig abgeschlossene Theorie aufzuweisen vermag. Der Grund ist eben darin zu suchen, dass sich in dieser Periode der Process des Ueberganges von der Melodik zur Symphonik, vom Gesang zum Instrument, vollzog. Unter dem Einflusse der stetig fortschreitenden Musikanschauung konnte die Bedeutung des Begriffs Tonart auch nur eine schwankende sein; je nachdem sich die Theoretiker mehr den Anschauungen einer älteren, oder mehr denjenigen ihrer eigenen Zeit hinneigten, finden wir auch die Bedeutung des Begriffs Tonart mehr in dem einen oder dem anderen Sinne erläutert. Da es jedoch nicht meine Absicht ist, eingehende historische Untersuchungen anzustellen, so verlassen wir nunmehr dieses Gebiet und wenden uns zur Betrachtung des zweiten Moments, welches für die Entwickelung des Begriffs Tonart von Bedeutung wurde.

Waren es bisher die gegenseitigen Verhältnisse der diatonischen Tonleiter, welche in Bezug auf je einen als Grundton angenommenen Ton die sieben Octavengattungen ergaben, so erweitert sich nunmehr der Kreis der Tonarten in eigenthümlicher Weise, wenn wir die Möglichkeit der Transposition des diatonischen Systems in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen. Durch die Transposition der diatonischen Tonleiter auf jeden bereits im Tonsysteme enthaltenen, sowie ferner auf jeden durch die Transposition selbst neu hinzukommenden Ton erhalten wir nicht allein die zwischen den Ganztonstufen liegenden Halbtöne, sondern auch, da der Halbton nicht die genaue Hälfte des Ganztons bildet, fortwährend neue Töne, von welchen aus wieder neue Transpositionen vorgenommen werden können, so dass sich diese bis ins Unendliche fortsetzen liessen.

So die theoretische Berechnung. Anders dagegen die Praxis. (Fortsetzung folgt.)

*) S. Fux' Gradus ad Parnassum, übersetzt von Lorenz Mizlern. Leipzig 1797, S. 164.

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bücher über Musik und Musik-Angelegenheiten.

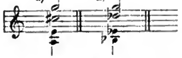
Die Grundlage der Violin-Technik von **Karl Courvoisier.** Berlin 1873, M. Bahn Verlag (früher T. Trautwein), Linden-Strasse 79. Gr. Octav. 43 S. 18 Sgr.

Das Schriftchen behandelt alle zum Handwerk gehörigen Dinge in der ausgezeichnetsten Weise, und zwar im ersten Abschnitt die linke Seite (den linken Arm) des Geigers unter folgenden Aufschriften: Haltung des Körpers und der Violine, S. 12, — Haltung des Armes und der Hand, S. 13, — Haltung und Thätigkeit des Daumens, S. 18 u. ff., — Haltung und Bewegung der Finger im Allgemeinen, S. 19. — Weiter unten wird dann der rechte Arm oder die Bogenführung besprochen und zwar folgendermaassen: zunächst der Handgriff am Bogen, S. 25 und 26, — dann die Stellung des Handgelenkes zum Bogen, S. 27 und 28, — ferner die Stellung des Bogens zur Saite, S. 29, — die Haltung des Armes im Allgemeinen, S. 30, — der Bogenstrich ebendaselbst, — die Gleichmässigkeit des Tones, S. 33, — die Bogeneintheilung, S. 34, — die Abstufung der Tonstärke, S. 35, — die Stricharten, S. 36, und schliesslich die Handgelenk-Technik für die Saiten-Uebergänge, S. 41. — Alle diese Capitel enthalten goldene Fingerzeige für einen angehenden Violinspieler: auch die Art der Darstellung (die Sprache) ist natürlich und für jeden leichtverständlich, ausserdem sind den Erklärungen zahlreiche sauber in Holz geschnittene Zeichnungen beigegeben (S. 13, 15, 16, 17, 18, 27, 28, 31), die jeden noch etwa möglichen Zweifel beseitigen. Es wird Jeder, der in seinem Leben Violine gespielt hat, dem Verfasser beipflichten, wenn er in der Vorrede u. A. sagt, »dass ihn die Ueberzeugung leite, dass es nur eine Art der Behandlung dieses, wie jedes anderen Instrumentes geben könne, welche sich als die zweckmässigste erwiese. Es müsse eine klar bewusste, auf die natürlichen Bewegungsformen der Arme und Hände gegründete Art Instrument und Bogen anzufassen den Anfang machen und der durch Gewöhnung zu erzielenden Sicherheit und Beweglichkeit den Weg bahnen. Das Instrument selbst komme uns hierbei entgegen, da es sich theilweise nach dem Bau dieser unserer Gliedmaassen richte.« »Ihre Schrift wird meines Erachtens allen Violinspielern eine wesentliche Hülfe bieten, denen es ernstlich darum zu thun ist eine Technik zu erlangen, welche gestattet den musikalischen Gedanken befreit von den Schlacken einseitiger Geiger-Angewohnheiten zur Darstellung zu bringen.« Mit diesen Worten, denen man vollkommen beistimmen kann, begleitet Herr Professor Joachim das Werkchen seines Schülers C.

So vortrefflich nun alle die hier angeführten sich auf die Technik, auf das Handwerk beziehenden Unterweisungen unseres Verfassers sind, um so mehr müssen wir es bedauern, dass sich in der Mitte des Büchleins ein bis jetzt von uns noch unerwähntes Capitel befindet, welches wieder einmal recht deutlich den Beweis liefert, wie wenig die Instrumentalmusik allein im Stande ist, Jemandem richtige musikalische Be-

griffe beizubringen; so dass man das Gegentheil behaupten könnte: nämlich dass die Uebung des Instrumentenspiels stets schädlich auf die musikalische Bildung wirkt, wenn ihm nicht sehr gründliche theoretische und hiermit in Verbindung stehende gesangliche Studien zur Seite gehen. Dieses bedenkliche Capitel (S. 20—25) ist »Intonation« überschrieben. In ihm werden die einfachsten harmonischen Verhältnisse auf den Kopf gestellt, wie aus Folgendem klar zu ersehen ist: »Nicht genug kann zum scharfen Unterscheiden der »ganzen und halben Töne, der grossen und kleinen, der über»mässigen, reinen und verminderten Intervalle ermahnt wer»den.« Gewiss sehr richtig, aber man höre weiter: »Der An»fänger lässt sich leicht durch die übliche Notenschrift, in »Verbindung mit dem Umstande, dass auf der Geige meist auch »für eine Tonstufe nebst ihrer Erhöhung und Erniedrigung »durch ♯ und ♭ derselbe Finger gebraucht wird, verführen, »eben diese Modificationen einer Stufe als zusammengehörig zu »betrachten und die räumlichen Verhältnisse auf der Saite flüch»tig zu behandeln. Es muss ihm eingeschärft werden, dass diese »modificirten Noten und Griffe einander durchaus fremd sind, »thatsächlich sogar die Erhöhung oder Vertiefung einer »Tonstufe ein stärkeres Verrücken des Fingers auf der »Saite verlangt, als das der diatonischen Tonleiter angehörende »Intervall eines Halbtones. Es giebt grosse und »kleine Halbtöne; die kleinen sind immer zwischen Terz »und Quart, und zwischen Septime und Octave einer Durton»art, oder, deutlicher zu reden, zwischen Dominantseptime »und tonischer Terz und zwischen sogenanntem Leitton und »Grundton, während die Stufenverschiebungen grosse halbe »Töne genannt werden können. *Cis* ist z. B. Leitton in *D-dur* »und schliesst sich sehr eng an *D* an; *Des* dagegen Domi»nantseptime in *As-dur* und schliesst sich eng an die Terz *c* »an. Jedes Ohr wird nun herausfinden können, dass *cis* höher »ist als *des*, wenn man folgende Probe macht. Man setze den »zweiten Finger auf das reine *g''* der *E*-Saite auf und halte »ihn dort fest; dann greife man mit dem dritten durch Ver»gleichen mit *d'* oder *d''* ein reines *cis''* als Leitton für *D-dur* »und streiche beide Töne gemeinschaftlich an, so wird man »eigenthümlicher Weise in der Tiefe die Quinte *a—e'* verneh»men, die jenen Griff zum deutlichen Dominantseptaccord für »*D-dur* vervollständigt (Notenbeispiel a). Um nun *des''* statt »*cis''* dem *g''* gegenüberzustellen, muss der dritte Finger noch »dichter an den zweiten heruntergezogen werden; augenblick»lich erscheint in der Tiefe statt der Quint *a—e'* die Quart »*b—es'*, und der Dominantseptaccord für *As-dur* ist deutlich da »in der Terzquartsextlage (s. Notenbeispiel b).

a) b)



»Diese Erscheinung der sogenannten Combinations-Töne »(specieller Differenz-Töne, vergl. Helmholtz, die Lehre »von den Tonempfindungen, 3. Aufl. Braunschweig 1870 »S. 242) kann sehr leicht und viel benutzt werden, um die »Aufsicht des Ohres über die Fingergriffe zu unterstützen. »Jeder Doppelgriff lässt mehr oder weniger deutlich einen (bis»weilen zwei, wie in obigen Fällen) tiefen Combinations-Ton »entstehen. Zwei Töne, die auf benachbarten Saiten zu greifen »sind und sich folgen, kann man ja nach Belieben gleich»zeitig anspielen, um die Probe zu machen. Die consonanten »Intervalle ergeben folgende Combinationstöne: die Octave den »eigenen Grundton, die Quinte die tiefere Octave ihres Grund»tones, die Quart die zweittiefere Octave ihres oberen Tones, »die grosse Terz die zweittiefere Octave ihres Grundtones, die »kleine Terz die zweittiefere Octave der grossen Unterterz (er»gänzt sich also zum Durdreiklang), die grosse Sexte die Un»terquinte ihres Grundtones, die kleine Sexte die grosse Unter»sexte ihres Grundtones, ergänzt sich zum Quartsextenaccord; »ganz leise ist noch der Grundton des Accordes in der Tiefe zu »vernehmen.«

Soweit, was uns Courvoisier über grosse und kleine Halbtöne und reine Intonation überhaupt vorträgt. Aus seiner Annahme der Helmholtz'schen Combinationstöne geht unzweifelhaft hervor, dass er für die grosse Terz das Verhältniss 4 : 5 (nicht nach antiker Weise 64 : 81) für das richtige hält, und ebenso, dass bei ihm die reine Quarte in dem Verhältniss 3 : 4 steht. Greift er also auf seiner Geige mit der *D*- und *A*-Saite den Doppelgriff *g'—h'* = 4 : 5 und lässt hierauf die reine Quarte *g'—c''* = 3 : 4 folgen (oder in Noten:

) so muss er natürlich, wenn beide Intervalle so rein stimmen sollen, dass man die dazu gehörigen Combinationstöne vernehmen kann (also zu *g'—h' G* und zu *g'—c'' c*) den Schritt auf der *A*-Saite vom ersten zum zweiten Finger als grossen halben Ton = 15 : 16 nehmen; denn die Differenz, oder das λεῖμμα, der Rest, den die reine grosse Terz von der reinen Quarte übrig lässt, steht in diesem Verhältniss, wie man hier sehen kann:

reine Quarte	3 : 4	= 1,333333
grosse Terz	4 : 5	= 1,25
der Rest oder grosse Halbton	15 : 16	= 1,066666...

Dieser Rest ist aber um ein Beträchtliches grösser als die Hälfte des grossen und auch des kleinen ganzen Tones, und ist jener Schritt, den Courvoisier oben irrthümlicherweise als kleinen halben Ton bezeichnet. Zieht man das λεῖμμα nun vom ganzen Ton ab, also entweder von 8 : 9, dem grossen ganzen Ton, oder von 9 : 10, dem kleinen ganzen Ton, so erhält man jene kleineren Intervalle, welche man chromatische Halbtöne, griechisch Apotomen zu nennen pflegt in diesen Verhältnissen:

a)	Grosser Ganzton	8 : 9	= 1,125
	Limma	15 : 16	= 1,066666
	Grössere Apotome	128 : 135	= 1,054687
b)	Kleiner Ganzton	9 : 10	= 1,111111
	Limma	15 : 16	= 1,066666
	Kleinere Apotome	24 : 25	= 1,041667.

Das Intervall der kleineren Apotome ist insofern von besonderer Wichtigkeit für die Harmonie, als es den Unterschied der grossen und kleinen Terz, und somit auch des reinen Dur- und reinen Molldreiklanges angiebt, nämlich:

Grosse Terz	4 : 5	= 1,25
Kleine Terz	5 : 6	= 1,2
Kleinere Apotome	24 : 25	= 1,041667.

Wenn Herr Courvoisier den *A-moll*-Dreiklang in den Dominantseptimen-Accord von *D-dur* verwandeln will, wenn er z. B. in einem Quartettsatz bei einer Harmoniefolge von *E, A, A*♯*, D* den Gang *h'—c''—cis''—d''* auszuführen hätte, so müsste er von *h* nach *c* ziemlich weit = 15 : 16, von *c* nach *cis* dagegen sehr eng = 24 : 25, und nun von *cis* nach *d* wieder weiter = 15 : 16 greifen, wenn er wirklich vollkommen reine Harmonien bekommen will. Der Unterschied dieser beiden hier angewandten halben Töne ist gar nicht so gering, wie man glaubt, er ist sogar um ein Beträchtliches grösser als das syntonische Komma 80 : 81 = 1,0125 und heisst die mittlere Diesis = 125 : 128 = 1,024.

Alle diese hier angedeuteten Verhältnisse verlangen ein gründliches oft mühsames Studium, zu dem die Instrumenten-

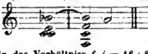
spieler nur sehr schwer zu bringen sind. Wir hören daher leider oft genug in den Orchestern falsch greifen. Die meisten Geiger haben sich folgende Theorie gebildet: *cis* strebt als Leiteton von *d* nach oben, folglich (!) muss es auch recht scharf gegriffen werden, *des* verlangt als Septime von *es* abwärts zu schreiten, folglich (!) muss man es von vorn herein recht tief nehmen. Aus dieser ganz verkehrten Theorie entsteht aber jener scharfe und unangenehm harte Klang in unserer Orchestermusik. Nun giebt es freilich vereinzelt auch Instrumentenspieler, die in vielen Fällen wirklich rein spielen und dennoch jene verkehrte Ansicht von den grossen und kleinen halben Tönen theilen und sie aufs eifrigste vertheidigen; von diesen kann man aber behaupten, dass sie sich über das täuschen, was ihre Ohren hören und ihre Hände ausführen. Die Sopran-Violine ist ein so kleines Instrumentchen, dass auf ihrem Griffbrett die ganzen Töne schon in der untersten Lage kaum zwei Finger breit von einander abliegen, welcher Raum natürlich nach der Höhe hin immer mehr verkleinert wird. Bei einer wohlgenährten kräftigen fleischigen Hand sind die Fingerkuppen oft so breit, dass zum Greifen des *Limma diatonicum* = 15 : 16 die Finger ganz eng aneinandergedrückt werden müssen. Dies Aneinanderdrücken der Finger z. B. vom *cis''* nach dem *d''* auf der *A*-Saite kann daher den Spielern leicht als ein kleineres Intervall erscheinen, als wenn sie den Schritt von *des''* nach *d''*, oder von *c''* nach *cis''* mit einem Finger durch Rutschen abmessen sollen. Hier irrt sich also der gute und richtig hörende Geiger in der Bewegung seiner Fingerspitzen, während der schlechte allerdings, durch eine falsche Unterweisung verführt, absichtlich falsch greift und thatsächlich für den grossen halben Ton einen kleinen und für den kleinen einen grossen halben Ton setzt.

Wie erschreckend unklar Herr Courvoisier über die Grösse der musikalischen Intervalle überhaupt denkt, geht ganz besonders aus den Vorstellungen hervor, die er mit der falschen Quinte und dem Tritonus verbindet, zu welchen beiden Intervallen er uns die Combinationstöne der mit dem Kirnberger-Fasch'schen Tone *i* (statt *b*) gebildeten Intervalle giebt. Er verwechselt hier also die Intervalle 45 : 64 mit 5 : 7 und 32 : 45 mit 7 : 10, von denen das erstere um das Komma 63 : 64 zu klein und das andere um eben so viel zu gross ist. Seine Beispiele habe ich oben in Noten angeführt. Aus der folgenden harmonischen Reihe wird man leicht den Combinationston zu *e*—*i* (= *cis*—*g*) und *i*—*e* (= *des*—*g*) als übereinstimmend mit dem von Herrn Courvoisier aufgestellten wieder erkennen können.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
C	*c*	*g*	*c'*	*e'*	*g'*	*i'*	*c''*	*d''*	*e''*

(5.–7.) Combinationston *c* = 2. — (7.–10.) Combinationston*) *g* = 3.

*) Man weiss allerdings aus der Erfahrung (z. B. durch die Aeolsharfe), dass der Vierklang *c-e-g-i* sehr wohlklingt, und hierdurch veranlasst, könnte man ja diesen Vierklang an Stelle des Dominantseptimen-Accordes *c-e-g-b* in Anwendung bringen. Hierbei darf man aber nicht übersehen, dass nun der Ton *i* zum Grundton des folgenden Tonica-Dreiklanges *f-a-c* in einem stark dissonirenden (oder besser unharmonischen) Verhältniss, nämlich 16 : 21 steht, welches wir dann statt der reinen Quarte *f-b* = 3 : 4 hinnehmen müssten. Lässt man jetzt die Septime liegen, was ja häufig vorkommt:



so bekommen wir das Verhältniss *f-i* = 16 : 21 sogar im Zusammenklange zu hören. Um eine reine richtige Intonation zu erreichen, muss man stets auf die Grösse der Consonanzen achten, die in den Intervallen des Dreiklanges ihren Ursprung haben und die man nirgends willkürlich ändern darf.

Die Confusion ist also hier sehr arg und beweist, dass dem Verfasser die allerersten Anfangsgründe der theoretischen Musik unbekannt sind. Ist es Herrn Courvoisier wirklich Ernst mit seiner Ansicht, dass *cis* höher als *des*, *fis* höher als *ges* u. s. w. ist, so darf er sich nicht auf die Helmholtz'schen Combinations- oder Differenz-Töne berufen, die gerade den Beweis für die entgegengesetzte Ansicht liefern; sondern muss zum alten Pythagoräischen Quintensystem zurückkehren. Zu diesem Zwecke empfehlen wir ihm Carl Ernst Naumann's Schrift »Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Bedeutung des Pythagoräischen oder reinen Quintensystems für unsere heutige Musik. Leipzig 1858.« Da wir aber wohl annehmen dürfen, dass C. die Reinheit der Terzen nicht aufgeben will, denn er scheint ja ein für die Combinationstöne empfängliches Ohr zu besitzen und hiernach selbst ihre Reinheit bestimmen zu wollen, so rathen wir ihm, über die akustischen Verhältnisse einmal etwas tiefer nachzudenken. Vielleicht kann ihm hierbei die Schrift des Referenten »Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie, Berlin 1873, bei Julius Springer« von einigem Nutzen sein. Wünschenswerth wäre es sicherlich, wenn die Instrumentenspieler und besonders die Lehrer in dieser Kunst und die Orchesterdirigenten gerade für diese Verhältnisse mehr Verständniss zeigten. Dies wird aber erst dann eintreten, wenn sie einsehen lernen, dass der Ursprung aller Musik der Gesang ist, mit dem sie künftighin selbst ihre Studien beginnen müssten. Dies allein würde sie vor Ab- und Irrwegen schützen können.

H. Bellermann.

W. O. **A. Rabe, Die Verzierungsmanieren in Beethoven's Clavier-Sonaten.** [1]) Der Verfasser hat sich hier die ausserordentliche Mühe genommen, die grosse Mehrzahl der in den Sonaten Beethoven's vorkommenden Manieren in grossen Noten und exacter Takteintheilung auszuschreiben. Nur diejenigen sind weggelassen, deren Ausführung, nach dem was hier gegeben ist, sich gänzlich von selbst versteht. Wenn ich den enormen Fleiss, den bedeutenden Aufwand von Zeit und Mühe anerkenne, ja bewundern muss, so thut es mir doppelt leid, mich nicht kurzweg günstig über das Werk aussprechen zu können, vielmehr es im Ganzen als überflüssig bezeichnen zu müssen. Kann und darf irgend Jemand behaupten, er wisse mit einer jeden Zweifel ausschliessenden Bestimmtheit anzugeben, wie Beethoven alle Verzierungen ausgeführt haben wollte? Gewiss nicht. Jeder gewissenhafte Lehrer und Spieler macht dies nach bestem Ermessen oder nach irgend einem Vorgänger, der ihm Autorität ist. Unser Verfasser fühlt nun recht wohl, dass er eine allgemein anerkannte Autorität nicht ist, dass also seine Meinung, als solche dargestellt, nicht wichtig genug ist, um sie der Welt vorzutragen: es sei denn, dass er sie überall mit Gründen stütze. Und deswegen trägt er uns denn auch das Gegebene nicht so wohl als ein von ihm Gefundenes vor, sondern stützt sich, wie der Titel sagt und zahlreiche Hinweisungen im Buche beweisen, durchgängig auf E. D. Wagner's Ornamentik. Das ebengenannte Werk ist nun zwar in so fern eine recht dankenswerthe Arbeit, als es eben das einzige eingehende, ausführliche Buch ist, welches wir aus neuerer Zeit überhaupt über diesen schwierigen Gegenstand haben; als absolute Richtschnur für alle Fälle kann es aber doch keineswegs gelten. Es gründet sich seinerseits vorzugsweise auf Marpurg, Türk und Emanuel Bach. Auch Rabe nennt den Letz-

1) Die Verzierungs-Manieren (Doppelschläge, Triller etc.) in Beethoven's Clavier-Sonaten. Nach den Angaben Ph. Em. Bach's, in dessen »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«, und der in neuester Zeit erschienenen »Musikalischen Ornamentik von Ernst David Wagner« ausgeführt von A. Rabe. Schönebeck a. d. Elbe bei Ernst Berger. (s. a.) 4⁰. 59 S. Pr. 1 Thlr.

teren auf dem Titel noch als Gewährsmann; allein gerade die Art, wie er die Beethoven'schen Verzierungen in Bachischer Weise darstellt, scheint mir zu beweisen, dass Beethoven in diesem Punkte anders bezeichnet hat als Bach: viele der hier gegebenen Ausführungsweisen sind meinem Gefühle total zuwider. Hierzu rechne ich namentlich die vielen Triller, welche Rabe mit der Hauptnote anfangen lässt. Aber freilich ist hierin auch Wagner schon höchst inconsequent. Während er selbst Stellen genug citirt, in welchen ältere Theoretiker sagen, dass der Triller mit der höheren Hilfsnote beginne, lässt er denselben später viel häufiger mit der Hauptnote anfangen, als ob der sogenannte Triller »ex abrupto« nicht die Ausnahme, sondern das Regelmässige wäre. Und so setzen auch bei Rabe fast alle Triller mit der pralltrillerartig abgeschnellten Hauptnote ein. Auch dass Rabe den Doppelschlag immer, auch im langsamsten Tempo, rasch ausführen lässt, gefällt mir nicht. Und so finde ich viele Stellen, die ich mir, mit Rücksicht auf das Tempo, welches ich mir vorstelle, anders auszuführen denke. Aber da steht dann freilich die Meinung der Meinung gegenüber. Und so muss ich wiederholen, dass ich nicht glaube, ein solches Buch könne viel nützen, wenn es uns sagt, wie möglicherweise Emanuel Bach diese Stellen gespielt haben würde. Bach und Beethoven sind nun zweierlei!

Emil Breslaur, Musik-pädagogische Flugblätter. Nr. 1. Zur methodischen Uebung des Klavierspiels. Nr. 2. Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre.[2]) In dem ersten der beiden kleinen Heftchen beklagt der Verfasser zunächst, dass der musikalischen Ausbildung der Jugend nicht dieselbe Sorgfalt wie den anderen Bildungselementen gewidmet werde, und stellt, indem er auf das Clavierspiel übergeht, den Satz auf, dass es bei dem Ueben hauptsächlich auf das Wie ankomme. Dieses Wie erörtert er denn ausführlicher. Hierbei werden zahlreiche Aussprüche von L. Ramann, A. Kullak u. A. citirt. Alles, was er sagt, ist gut: nur finde ich nicht, dass er irgend etwas Neues gesagt habe. — Das zweite Heftchen geht davon aus, dass der Unterricht in der Harmonie im Allgemeinen nicht in der rechten Weise gegeben werde; der Schüler lerne zwar Regeln, sie kämen ihm aber nicht hinlänglich zum Bewusstsein. Da am meisten Sorgfalt auf den theoretischen Unterricht in den Musikschulen verwendet werde, so wolle er zunächst den Klassenunterricht besprechen. Auch hier giebt nun der Verfasser wieder ganz gute Winke, wobei er sich aber eher ein Seminar als eine Musikschule vorstellt. In letzterer pflegt doch meines Wissens nur eine ganz kleine Anzahl von Schülern, etwa 4 bis 6, zugleich unterrichtet zu werden. Auch schliesst er seinen Unterricht eng an das Clavierspiel an, was ebenfalls für das Seminar besser passt. Die Musikschule kann zwar das Clavier bei dem Theorieunterrichte auch nicht entbehren, aber sie soll doch ihr Möglichstes thun, den Schüler von dem Wahne zu befreien, als ob sich Alles und Alles immer nur auf das Klavier bezöge. — Der Verfasser dringt nun hier wie auch im ersten Hefte auf das Selbstdenken, Selbstauffinden, Selbstentwickeln von Seiten des Schülers, gewiss mit grossem Rechte. Bei dem Beispiele, welches er zum Schlusse giebt, indem er den Schüler die Dur- und Moll-Tonleiter entwickeln lässt, spricht er nun aber wieder von schwarzen und weissen Tasten, von dem Tone *cis*, welcher den Tonschritt *c—d* halbirt, nimmt an, dass der Schüler den Ganztonschritt *e—fis* in G-dur nicht sogleich finden werde, weil das dazwischenliegende *f* eine weisse Taste hat etc., kurz, stellt sich auf den Standpunkt des Kindes und zwar des musikalisch sehr unentwickelten, welcher Standpunkt für eine Musikschule doch wohl ein überwundener sein muss. (Schluss folgt.)

2) Musik-pädagogische Flugblätter. Nr. I. Zur methodischen Uebung des Klavierspiels. II. Der entwickelnde Unterricht in der Harmonielehre. 1. Von Emil Breslaur. Berlin 1871. T. Trautwein'sche Buch- und Musikhandlung (M. Bahn). 8⁰. à 16 S.

Berichte, Nachrichten und Bemerkungen.

✻ **Berlin.** Die an handschriftlichen Schätzen bekanntlich reiche Musik-Abtheilung der hiesigen königlichen Bibliothek hat in jüngster Zeit eine neue Bereicherung von grosser Bedeutung erfahren. In dem Besitze der Gebrüder André in Offenbach befanden sich bisher aus der Erbschaft ihres Vaters, des Hofraths Anton André, welcher nach Mozart's Tode dessen gesammten handschriftlichen Nachlass in 280 Nummern von der Wittwe gekauft hatte, noch 131 eigenhändige Manuscripte Mozart's, darunter 10 Opern, namentlich »Idomeneo« und »Cosi fan tutte«, ein Oratorium, 5 Messen, 15 Symphonien etc., im Ganzen 531 einzelne Compositionssätze. Mit Genehmigung Sr. Majestät des Kaisers und Königs ist diese Sammlung jetzt für den Preis von 12,000 Thlr. aus Staatsfonds angekauft und der königlichen Bibliothek überwiesen worden.

✻ **Leipzig.** Die diesjährige Gewandhausconcert-Saison wurde mit einer Gedächtnissfeier zu Ehren des am 18. Juli d. J. verstorbenen Concertmeisters Ferdinand David eröffnet. Dieser Gedächtnissfeier folgte bald (im fünften Concerte am 13. November) eine zweite, welche dem Andenken Sr. Majestät des am 29. October verstorbenen Königs von Sachsen galt. Die Programme beider Concerte zeigten in ihren ersten Theilen ein ziemlich buntes Durcheinander von kleinen, auf die ernste Tendenz der Feier bezughabenden Piecen — bedeutenden wie unbedeutenden Inhaltes. Wollte man dadurch vielleicht symbolisch andeuten, dass alles irdische Stückwerk sei? — Wir wissen es nicht. Der erste Theil des ersten Concertes brachte uns eine Auswahl aus David's Compositionen: Psalm für zwei Soprane — Adagio aus dem Septett für Streichinstrumente und Concert für Posaune, letzteres von Herrn Kammermusikus Bruns aus Dresden vortrefflich zu Gehör gebracht; ferner Offertorium von *R. Schumann* — In Memoriam, Introduction und Fuge für Orchester von *C. Reinecke* und Nachruf von *F. Hiller*, gleichfalls für Orchester; den zweiten Theil füllte *Mendelssohn's* Symphonie (Nr. 3, A-moll). — Im fünften Concerte wurden nur Compositionen religiösen Charakters vorgeführt, und zwar Choral für achtstimmigen Chor a capella von *Mendelssohn* — Cantate »Schlage doch, gewünschte Stunde« von *J. S. Bach* — Trauermarsch aus »Samson« von *Händel* — Arie aus »Elias« von *Mendelssohn* — Begräbnissmusik und Trost in Tiränen aus der Symphonie »Die Weihe der Töne« von *Spohr* und Ein deutsches Requiem von *Brahms*. Das Brahms'sche Werk kam in trefflicher Weise zur Aufführung, obwohl dasselbe in der erstaunlich kurzen Zeit von 14 Tagen einstudirt wurde, und noch am letzten Tage Herr Lissmann vom hiesigen Stadttheater für den plötzlich erkrankten Herrn Gura (Bariton) eintreten musste. Auch die anderen Chornummern des Abends waren gut vorbereitet. — In den übrigen drei Concerten am 9., 16. und 23. October hörten wir die Ouvertüren zu Schiller's »Braut von Messina« von *R. Schumann*, zum »Wasserträger« von *Cherubini*; zu »Ruy Blas« von *Mendelssohn*, das Vorspiel zum dritten Acte der Oper »Medea« von *Cherubini* und die Symphonien Nr. 7 A-dur von *Beethoven* — Nr. 3 Es-dur von *Schumann*, sowie die Oxford-Symphonie von *Haydn* — letztere von unserem tüchtigen Orchester mit übersprudelndster Laune und wahrhaft genialem Humor ausgeführt. Als Gesangssolistin trat ausser Frau Peschka-Leutner noch Frau Elisabeth von Lawrowska aus Petersburg auf. Letztgenannte Dame verfügt über eine schöne ausgiebige, dabei wohlgeschulte Stimme und verstand es sowohl als Arien- wie als Liedersängerin sich gleichen Beifall hier zu erringen. Als Pianistin haben wir nur Frl. Anna Mehlig zu nennen; sie spielte (im dritten Concerte am 16. October) Concert in F-moll von *Chopin*, Impromptu (As-dur) von *Franz Schubert* und Rhapsodie hongroise Nr. 12 von *Liszt*. Als Violinsolisten sind zu nennen die Herren Hofkapellmeister Bargheer aus Detmold und Concertmeister Wirth aus Rotterdam; Ersterer trug (im zweiten Concerte am 9. October) Concert Nr. 22 A-moll von *Viotti*, Adagio aus dem G moll-Concert von *Spohr* und irländische Lieder, ebenfalls von *Spohr*, vor, — Letzterer (im vierten Concert am 23. October) Concert von *Beethoven* und Sonate von *Rust* (mit Pianofortebegleitung von David). Beide Künstler erwiesen sich als treffliche Vertreter ihres Instrumentes, jedoch dürfte, was das rein Künstlerische anbelangt, dem erstgenannten Herrn der Preis zuzugestehen sein. — Am 10. November fand auch die erste Kammermusikaufführung im Saale des Gewandhauses statt. Vorgeführt wurden das Quintett (D-dur) für Streichinstrumente von *Mozart*, Trio (Op. 70 Nr. 2) für Pianoforte und Streichinstrumente von *Beethoven* und Sextett (B-dur) für Streichinstrumente von *Brahms*. Die Ausführung der ersten beiden Werke, unter Anführung des Herrn Concertmeister Röntgen (erste Violine) und Kapellmeister Reinecke (Pianoforte) war sauber, — die des Trios sogar schwunghaft zu nennen, während die des Brahms'schen Sextetts nicht nur

manches in der geistigen Ausarbeitung, sondern sogar auch im Zusammenspiel zu wünschen übrig liess.

* **Leipzig.** Euterpeconcerte. Seit frühester Zeit hat man sich in Leipzig daran gewöhnt, in der Euterpe ein dem Fortschritte huldigendes Institut zu erblicken, welches sich hauptsächlich die Pflege neuerer Tonwerke, und zwar vorwiegend der Berlioz-Wagner-Liszt'schen Richtung zur Aufgabe gestellt, und in diesem Sinne bisher auch wirklich eine Lücke im Leipziger Musikleben ausgefüllt hat, da bekanntermaassen die Schöpfungen jener Richtung in den Gewandhausconcerten principiell so gut wie ganz ausgeschlossen bleiben. Aber schon seit der Direction des Herrn v. Bernuth gab dieses Institut seine einseitige Richtung auf. Gleich das Programm des ersten am 21. October abgehaltenen Concertes zeugte für diese veränderte Tendenz. Es war keineswegs ein glückliches zu nennen, denn es warf in seiner planlosen Zusammenstellung: Ouvertüre zu Olympia von *Spontini* — Scene und Arie aus »Hamlet« von *A. Thomas* — Concert für Pianoforte (C-moll) von *Beethoven* — Symphonie (D-moll Nr. 4) von *Schumann* — Variationen für Gesang von *Proch* — Ungarische Rhapsodie (Nr. 2) von *Liszt* — den Zuhörer aus einem Stimmungskreise in den anderen und schloss mit einem gewaltigen geistigen Decrescendo; denn obwohl Frl. Clementine Prosca (vom Hoftheater in Dresden) sich in jeder Beziehung als vortreffliche Gesangskünstlerin bewährte, so vermochte ihr Vortrag uns doch nicht über die innere Hohlheit der Proch'schen Variationen, welche unmittelbar auf Schumann's Dmoll-Symphonie folgten, hinwegzutäuschen, und Fräul. Julie Rivé aus New-York — die Pianistin des Abends — erwies sich wieder noch zu sehr als Novize ihrer Kunst, als dass sie selbst mit Beethoven's Cmoll-Concert hätte einen nachhaltigen Eindruck erzielen können. — Das zweite Euterpeconcert am 11. November zeigte in seinem Programm mehr Einheit und Steigerung als das erste. Es kamen zu Gehör: Marcia funebre aus *Beethoven's* Eroica-Symphonie — Concert, Es-dur, für Pianoforte von *Beethoven*, vorgetragen von Frl. Anna Mehlig — Ouvertüre zu Tieck's Märchen: »Der blonde Eckbert« von *E. Rudorff* (zum ersten Male) — Polonaise für Pianoforte von *C. M. v. Weber*, mit Orchesterbegleitung von Liszt, vorgetragen von Frl. Mehlig, und Symphonie (Es-dur) von *M. Bruch*. In der Ouvertüre von *Rudorff* lernten wir ein Orchesterstück mit vielen wohlklingenden, instrumental hübsch herausgeputzten Einzelheiten kennen, dessen Themen jedoch ziemlich mattherziger Natur sind und in keinem tieferen organischen Zusammenhange zu einander stehen; gegen das Ende hin dürfte sogar eine periodische Contraction nicht unvortheilhaft sein, da wir an einer Stelle den Eindruck erhielten, als könne der Componist den Schluss nicht recht finden. Auch in *Bruch's* Esdur-Symphonie, welche ohne Zweifel mehr innere Einheitlichkeit als Rudorff's Ouvertüre besitzt, erheben sich die Gedanken, bei aller vollgesättigten, oft recht wirksamen orchestralen Färbung, in welcher sie auftreten, doch nicht über ein angenehmes Basrelief. — Frl. Mehlig, die Solistin des zweiten Concertes, erntete reichen Beifall und liess sich durch wiederholten Hervorruf noch zu einer Zugabe bewegen. Ihr Vortrag war, wie immer, technisch vollendet, jedoch haben wir uns an ihrem Spiel niemals so recht zu erwärmen vermocht, da demselben das tiefere seelische Leben und jener poetische Hauch abgeht, welcher erst die wahre, höchste Kunstweihe giebt und z. B. Frau Schumann's Spiel so überwältigend macht. Schliesslich sei noch gesagt, dass die Ausführung der Orchesterwerke gute Einübung verrieth und — den Euterpeverhältnissen angemessen — zufriedenstellend war.

* **Strassburg i. E.**, 15. Novbr. Ueberblicken wir die Thätigkeit unserer jungen Bühne seit October, so gewahren wir auf dem Gebiete der Oper eine gleich grosse Productivität als zu Beginn der Saison. Neben Wiederholungen gingen neu einstudirt in Scene: Fidelio, Don Juan, Freischütz, Stradella, Weisse Dame, Norma und Nachtlager zu Granada. Wenngleich in Bezug auf die Wiedergabe dieser Werke gerade keine epochemachenden Fortschritte zu verzeichnen sind, so ist das Bestreben nach wohl abgerundeten Vorführungen dennoch unverkennbar. Im Einzelnen waren es wiederum die Damen Frau Stieber-Barn, Frau Kempter-Leonoff und Fräulein v. Hasselt-Barth, sowie die Herren Reichmann, Hesselbach, Schüller und Hienl, welche durch hervorstechende Leistungen sich lebhafte Anerkennung zu erringen wussten. Selbst Herrn Stieber gelang es in den Partien des Florestan (Fidelio) und Faust etwas mehr Sympathie zu erwecken; leider fehlt es diesem Sänger nach der Höhe zu an Material und beeinträchtigt er überdies eine gute Tonbildung durch zu starkes Forciren der Stimme. Neu war uns die Erscheinung des bisher nur in minder hervortretenden Rollen beschäftigten Fräul. Brückner als Agathe in »Freischütz«. Doch löste die junge Sängerin, unterstützt durch eine in der Klangfarbe so recht zu Herzen sprechende Stimme ihre Aufgabe mit so vielem Geschick, dass wir ihr nur das günstigste Prognosticon stellen können. Zwei interessante Abende bereitete uns die Direction durch Vorführung eines Gastes, des Bassisten Herrn Dr. Pockh vom Hoftheater in Stuttgart. Derselbe debütirte als Cardinal Brogny in der »Jüdin« und als Marcel in den »Hugenotten«, welche Partien er zu echtester Kunstleistung gestaltete. Seine mächtige, zur ganzen Vollendung durchgebildete Stimme erreicht das grosse *D* in sonorer Fülle. Aeusserst verbesserungsfähig an dem jungen Kunstinstitut bleibt immer noch der Chor; eine grössere Beweglichkeit der Decorationsstücke ist bis jetzt ebenfalls nicht erzielt worden und so kommt es, dass beispielsweise »Don Juan« in ca. 10 Acten aufgeführt wurde. — Den Reigen der Concerte eröffnete diesmal Dr. Hans v. Bülow, welcher im Verein mit dem Cellisten Cossmann am 18. Oct. im Casinosaale eine Soirée gab, deren Programm neben der *Beethoven*'schen Adur-Sonate Op. 69 für Clavier und Violoncello nur noch eine Menge kleiner, selbst unbedeutender Werke von *Händel, Bach, Chopin, Raff, Liszt* und *Cossmann* aufwies. Weit höheren Genuss bot ein am 8. Nov. stattgehabtes Concert der »Florentiner«. Dasselbe brachte ein Quartett von *Haydn* (D-dur Op. 76), sowie das nachgelassene in D-moll von *Schubert*, und fühlen wir uns veranlasst, die unübertrefflich durchgeistigte Ausführung des Andante con Variazioni aus dem *Schubert*'schen Werke namentlich hervorzuheben. In dem darauf folgenden Clavierquartett Op. 47 Es-dur von *Schumann* begegneten wir zum ersten Male Frl. Johanna Becker (Tochter von Jean Becker), welche den Clavierpart soweit correct durchführte. Möge es der jungen Kunstnovize auf dem betretenen Wege wahrer Kunst bald gelingen, sich auf das Niveau ihrer Mitspieler emporzuschwingen.

* **Wien.** *S. W.* Sonntag den 9. November fand unter Leitung J. Brahms' das erste der diesjährigen Gesellschaftsconcerte vor einem zahlreich versammelten Publikum statt; *Händel's* »Alexanderfest oder die Macht der Tonkunst« (componirt 1736), sowie *Beethoven's* Ouvertüre Op. 115 bildeten das Programm. Mitwirkende, ausser dem Chor und Orchester, waren: Herr Walter (Tenor), Herr Krauss (Bass), Frau Wilt (Sopran), Herr Bibl (Orgelpart). — Herr Walter schien diesmal nur sehr wenig disponirt; Kraft und Lebendigkeit fehlten der ganzen Leistung; sein Lieblingsfehler: das Recitativ cantilenenartig zu singen, machte sich wieder in unangenehmster Weise geltend. Die Worte: »Stolz folgt der Held des Liedes Flug, kämpft noch einmal den Schlachtenzug« wurden mit einem Ausdruck gegeben, der allen Ernstes zu sagen schien: »Dies Bildniss ist bezaubernd schön!« Sollte denn eine kräftigere Consonantenbildung, eine gedrungenere Behandlung der Vocale, ein rascheres Vorwärtsdrängen im Zeitmaass diesem Sänger unmöglich sein? — Herr Krauss genügte wohl stimmlich, nicht aber in Bezug auf musikalische Sicherheit, vollständig technische Beherrschung und geistige Durchdringung des Textes. Wir hatten den Eindruck, als wäre der Künstler nicht vertraut genug mit seinem Part. — Frau Wilt riss das Publikum zu stürmischem Beifall hin, durch die Schönheit und Fülle ihres Tones, die seelische Wärme ihres Ausdruckes, die siegreiche Bewältigung aller Schwierigkeiten. Im Interesse des Singvereines wünschten wir, dass es gelänge, diese ausserordentliche Kraft zu öfterer Mitwirkung zu gewinnen. — Die Chöre gingen alle exact und voll Schwung; wenn sie die Wirkung nicht machten, die sie machen hätten können, so liegt die Schuld nur an der Orgelbegleitung. Diese war, welche den vollen Eindruck der Chöre — theilweise auch der Soli — nach zwei Seiten hin beeinträchtigte: erstens dynamisch: indem sie durchgehends beinahe zu dick und zu stark war; zweitens rhythmisch: indem sie durch häufiges Nachschleppen der einzelnen Taktglieder mit dem übrigen Ensemble nicht vollkommen übereinstimmte. Was den ersten Fehler anlangt, so kann nicht oft genug eingeschärft werden: wo die Singstimme nicht ganz entschieden herrscht, dort unterliegt sie ganz entschieden; der zweite Uebelstand freilich entspringt dem ungünstigen Platz, den der Organist einnimmt, da er gezwungen ist, dem Dirigenten den Rücken zuzukehren. Gleichviel jedoch: die schlechte Wirkung wird nicht besser dadurch, und es muss auf irgend eine Weise abgeholfen werden. Von Brahms, der sich so viel und redliche Mühe giebt, um die grossen Vocalschöpfungen Bach's und Händel's hier zu Ehren zu bringen, glauben wir mit Recht auf die strengste Berücksichtigung dieser beiden Punkte hoffen zu dürfen. — Beethoven's herrliche C-Ouvertüre wurde präcis, mit feiner Schattirung vorgetragen. — Dem eine Woche früher am 2. Novbr. stattgefundenen Concerte der Philharmoniker war uns beizuwohnen leider nicht möglich gewesen. Wir bedauern dies umsomehr, als ausser der *Mozart*'schen Symphonie in D, der *Schubert*'schen Ouvertüre zu »Alfonso und Estrella«, sowie der siebenten Symphonie *Beethoven's*, auch eine Novität — Variationen für Orchester von *Brahms* — zur Aufführung gelangte, über deren Werth sich allerseits die günstigste Meinung kundgiebt. Wir citiren hier deshalb ein Referat aus der »Neuen freien Presse«, welches diese Meinung am geistvollsten und prägnantesten zum Ausdruck bringt. „Das Thema der Variationen", schreibt Professor Hanslick, „(Andante B-dur $^2/_4$) dürfte ursprünglich ein Wallfahrtslied sein, von volksthümlichem, frommem Ausdruck, schlicht und doch sehr eigenartig durch seinen fünftaktigen Rhythmus. Brahms hat es sehr einfach und schön instrumentirt, blos Bläser und Bässe; die Violinen treten erst in der

ersten Variation figurirend hinzu. Gerne hätten wir diese Variationen (es sind ihrer acht und ein Finale) eingehender charakterisirt, wäre es auch nur, um dem Leser zu zeigen, wie geschickt Brahms durch den Wechsel zwischen Maggiore und Minore, durch Verschiedenheit des Tempos, der Taktart und der Instrumentirung jede Monotonie verhindert und doch die Theile organisch zur Einheit verbindet. Aber es ist ein zu müssig und traurig Ding um solche Wortbeschreibung einem echt instrumental gedachten Werke gegenüber. Der ernste, beinahe fromme Ausdruck des Ganzen, sowie die polyphone und contrapunktische Meisterschaft erinnern häufig an Seb. Bach; doch drängt sich dieses Element nirgends vor, es bildet gleichsam nur den festen, dunklen Grund, über welchem die Silberfluthen freien, modernen Empfindens und Gestaltens sich bewegen. Das Werk hat den doppelten Vorzug, nicht zu lang zu sein und sich im Verlaufe immer kräftiger und lebensvoller zu steigern. Wenn die beiden ersten Variationen vielleicht etwas trocken klingen und für den unvorbereiteten Hörer nicht ganz durchsichtig in ihrer Figuration, so erblüht von der dritten Variation an ein immer freieres, individuelleres Leben und erreicht im Finale einen bezaubernden Höhepunkt. Eine reiche, echt musikalisch gestaltende Kraft, welche sich an kein gedrucktes oder verschwiegenes Programm zu lehnen braucht, breitet hier anspruchslos ihre Schätze aus. Der Ernst und das weise Maass vertragen sich bei Brahms merkwürdig gut und mit ganz neuen, ja gewagten Zügen. Ein Beispiel aus der Instrumentirung. Wenn man einen Preis ausschriebe für denjenigen Componisten, der in einer so ernsten, fast geistlich gefärbten Tondichtung Piccolo und Triangel einführt, ohne damit im entferntesten banal oder gefallsüchtig zu werden — welcher Zweite hätte wohl Aussicht, ihn zu gewinnen? Brahms hat es vermocht und diese beiden nicht hoffähigen Instrumente mit schönster Wirkung, so harmonisch und charaktervoll in seinen Variationen verwendet, dass man sie gar nicht mehr hinwegdenken kann. Mit herrlicher Wirkung benutzt er ferner das Contrafagott, dieses so selten gewordene, ehrwürdige Instrument! Es giebt der ganzen Composition, insbesondere dem Thema, eine ganz eigenthümliche, dunkle, feierliche Färbung, um derentwillen wir den schmetternden Glanz der Posaunen gern entbehren. Wir haben nur noch den Wunsch beizufügen, den wir bei ähnlichen bedeutenden Novitäten (zuletzt bei Brahms' »Triumphlied«) wiederholt ausgesprochen: sie möglichst bald wieder zu hören. Werke dieses Schlages gewinnen nicht nur ungemein bei näherer Bekanntschaft, sie fordern diese geradezu für ihre vollständige Wirkung und Würdigung. Jede Composition dieser Art sollte, wenn nun einmal ihre Wiederholung in derselben Saison unzulässig ist (eine Norm, deren zwingende Gewalt wir übrigens auch nicht einsehen), wenigstens sofort auf das nächste Jahresprogramm als erste Satzpost eingetragen werden." Wir können uns diesem Wunsche nur anschliessen. — Noch ist eines Concertes zu erwähnen, welches Herr Brukner, Professor am hiesigen Conservatorium, Sonntag den 26. October im grossen Musikvereinssaale gab; »zur Nachfeier der Weltausstellung«, wie die Anschlagzettel besagten. Das Programm umfasste drei Nummern: 1) Toccata für Orgel von *S. Bach*, 2) Orgel-Improvisation, 3) Symphonie in C-moll vom Concertgeber. Letztere bildete gewissermaassen den Glanzpunkt des Concerts; Herr Brukner stellte sich darin als schaffender Künstler zum Erstenmale dem Publikum vor, und mit entschiedenem Glück. Der Componist — ohne Schmeichelei sei es gesagt — vereinigt in sich die unerschöpfliche Gedankenfülle Liszt's, die Wagner'sche Schönheit der Form mit der contrapunktischen Meisterschaft eines Berlioz'. Kein Wunder also, wenn Herr Brukner mit diesem Werke nicht allein Beethoven, sondern die Musik überhaupt weit hinter sich zurückliess. Eine eingehendere Charakteristik dieses musikalischen Curiosums behalten wir uns bis zur nächsten Aufführung desselben vor.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 45. *G. Escudier:* Une salle pour l'opéra? — Marquis *A. de Pontécoulant:* Des méthodes. — *L. Escudier:* Théâtre-Italien. La Traviata; Lucrèce Borgia. — *M. de Garville:* Semaine dramatique. — *M. de Thémines*: Le provisoire. — Nouvelles.

Boccherini. Giornale musicale per le Società del Quartetto. Firenze. Nr. 10, 31 Ottobre. *Mattia Cipollone:* Dei giudizi che si danno in musica. — *Dr. Arcangelo Camiolo:* Sulla precisione ed unità del temperamento armonico e sui coristi fonometrici per la guidaccordatura di strumenti musicali. — *Di Stendhal:* Vita di Rossini. (Contin.) — Notizie Italiane.

The Choir. Nr. 364. Moscheles and his contemporaries. Eleventh notice (1835). — The Glasgow musical festival. — Life of Chopin by *Liszt*. Chap. VIII. — Music in Manchester. — The Crystal Palace Concerts. — Mr. C. A. Barry on the Revival of »Theodora«. — Musical education of the Blind. — Reviews. News.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 45. *Ferd. Meyer:* Quantz und Graun in Berlin. (Schl.) — Berliner Klaviere auf der Weltausstellung in Wien.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 45. *Francesco d'Avila:* Due monarchi musicisti (Carlo il Temerario e Carlo Quinto). — Varietà etc. — Nr. 46. L'arte musicale alla esposizione di Vienna (nel Croniqueur di Francoforte).

Neue Berliner Musikzeitung. Nr. 46/47. Ein Beitrag zur Geschichte und Beurtheilung der sogenannten neuen russischen Opern- und Musikschule. (Forts. Der William Ratkliff der musikalischen Presse (Russischen), von Laroche. Uebersetzung aus dem »Golos«. Petersburg.) — Recensionen.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 45. *Edm. Neukomm:* Moscheles, sa vie et ses oeuvres. 6e art. — *H. Lavoix* fils: Théâtre des Bouffes-Parisiens. La Quenouille de verre, opéra-bouffe en trois actes, paroles de Albert Millaud et H. Moreno, musique de Charles Grisart. Première représentation le 7 nov. — De la forme des salles de spectacle destinées à l'opéra. 2e et dernier article. — *A. Laroque:* Revue des théâtres. — Nouvelles.

Die Sängerhalle. Nr. 21. Pfälzischer Sängerbund. Jahresbericht von 1872/73. — Fulda-Werra Sängerbund. Sängertag zu Cassel am 31. Aug. 1873. — *Fr. Böhm*: Statistik des Wiener Männergesangvereins.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. 50. Das Liszt-Jubiläum.

The musical Times. Nr. 369. *Joseph Barnby:* Church music. A paper read at the church congress, Bath 1873. — Bristol musical festival. — Crystal Palace concerts. — Reviews.

National-Zeitung. Berlin 11. Nov. 1873. Nr. 525. *O. Gumprecht:* Die Frauen in der Musik. V.

Berichtigungen.

Mozart's »Laudate Dominum«.

In Nr. 45 d. Ztg. Spalte 718 druckten wir bei der Notiz über die kürzliche Herausgabe von Mozart's »Laudate Dominum« (bei N. Simrock in Berlin) das Vorwort zu demselben von Josef Rheinberger ab, welches besagt, dass diese Composition »hier zum ersten Male im Druck erscheine«. Herr Friedrich Schreiber, C. A. Spina's Nachfolger in Wien, bittet uns mit Einsendung des Beleges um die Berichtigung, dass diese Composition bereits vor 30 bis 40 Jahren im Verlage von A. Diabelli & Comp. in Wien und zwar in der Sammlung »Ecclesiasticon, eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur, Lieferung 72« (D. & C. N. 8004. Folio 13 S. Preis 1 fl. C. M. = 20 Sgr.) erschienen und in dieser Ausgabe noch in seinem Verlage zu haben sei. Herrn Rheinberger ist diese Ausgabe unbekannt geblieben und er hat sich in seiner Angabe sicherlich durch von Köchel's Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Mozart's verleiten lassen, welches unter Nr. 339 Vesperae solennes de confessore aufführt, darunter Nr. 5 unser »Laudate Dominum«, und bei den Ausgaben nur die Partitur von Nr. 4 »Laudate pueri« angiebt. Im Anhang jedoch, unter III. Uebertragene Compositionen, kehrt unser »Laudate Dominum« unter Nr. 115 nochmals wieder und ist dabei obige Ausgabe bei Diabelli erwähnt. Die Partitur der Diabelli'schen Ausgabe hat Clarinetti in C, Fagotti, Violino 1, 2, Viola, Soprano Solo, Soprano, Alto, Tenore, Basso, Violoncello, Basso e Organo, während in der Simrock'schen Ausgabe die Begleitung aus 2 Violinen, Solo-Fagott und Bass (oder Organo) besteht. *D. Red.*

In meiner Schrift **„Die Grösse der musikalischen Intervalle als Grundlage der Harmonie"**, Berlin 1873, Verlag von Julius Springer, sind folgende Druckfehler stehen geblieben, die ich hier für die Besitzer genannten Werkchens zusammenstelle. Die eingeklammerten [] Fehler sind bereits als Druckfehler im Buche selbst angegeben. **H. Bellermann.**

[Seite 30. § 47. muss das erste Verhältniss der verminderten Septime heissen 75 : 128 (1,706666..) statt 57 : 128 (1,72).]
S. 39. Zeile 6. lies: kleinen ganzen (statt »halben«) Ton.
S. 42. Z. 17. (8. Das pythagorische Limma) lies: *a—d*, *b—f*, *e—i* (statt »*c—i*«), *g—k*.
[S. 44. § 60. lies: Von den Intervallen auf der obigen Tabelle § 57 (statt § 59.)]
S. 48. Z. 13. lies: die sechste (statt die »fünfte«) Note.
S. 49. § 66 fehlen in dem Worte »Alterirte« die Buchstaben It.
S. 52, Anm. unten Z. 4 lies: *c—eis* (statt »*e—eis*«).
S. 57. Z. 19 fehlt in dem Verhältniss 8 : 9 die Ziffer 8.
[S. 60 und 61 ist eine Zeile versetzt, weswegen ein Carton für die S. 59—62 gedruckt beiliegt.]
S. 63. Z. 23 lies bald (statt »beld«).
S. 80. Z. 13 lies Diaschisma (statt »Diaschima«).
S. 93, letzte Zeile, lies 49 = 6 = *fis* oder *ges* (die Mitte).

ANZEIGER.

[241] **Compositionen von J. Brahms**

aus dem Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Op. 1. **Sonate** für Pianoforte. Cdur	1	10
- 2. **Sonate** für Pianoforte. Fismoll	1	5
- 3. **6 Gesänge** für Tenor oder Sopran mit Pianoforte	—	20
Nr. 1. Liebestreu: O versenk' dein Leid, mein Kind. Nr. 2. Liebe und Frühling: Wie sich Rebenranken schwingen. Nr. 3. Liebe und Frühling: Ich muss hinaus, ich muss zu dir. Nr. 4. Lied aus dem Gedicht »Ivan«: Weit über das Feld durch die Lüfte. Nr. 5. In der Fremde: Aus der Heimath hinter den Blitzen. Nr. 6. Lindes Rauschen in den Wipfeln.		
Hieraus einzeln: Nr. 1. Liebestreu	—	5
- 5. In der Fremde	—	5
- 4. **Scherzo** für Pianoforte. Esmoll	—	20
- 7. **6 Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte	—	20
Nr. 1. Treue Liebe: Ein Mägdlein sass am Meeresstrand. Nr. 2. Parole: Sie stand wohl am Fenster. Nr. 3. Anklänge: Horch, über stillen Höhen. Nr. 4. Volkslied: Die Schwalbe ziehet fort. Nr. 5. Die Trauernde: Mei Mueter mag mi net. Nr. 6. Heimkehr: O brich nicht Steg.		
Hieraus einzeln: Nr. 2. Parole	—	7½
- 8. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Hdur	3	10
- 9. **Variationen** für Pfte. über ein Thema von R. Schumann	—	25
- 10. **Ballade** für Pianoforte	1	—
- 11. **Serenade** für Orchester. Ddur. Partitur	5	15
Stimmen	7	—
Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen	2	15
- 24. **Variationen** und **Fuge** für Pianoforte über ein Thema von Händel	1	5
- 29. **Zwei Motetten** für 5stimmigen gemischten Chor a capella. Partitur mit untergelegtem Klavierauszuge und Singstimmen.		
Nr. 1. Es ist das Heil uns kommen her	1	—
- 2. Schaff in mir, Gott, ein reines Herz	1	—
- 30. **Geistliches Lied** von *P. Flemming* (Lass dich nur nichts nicht dauern) für 4stimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Partitur u. Singstimmen	—	20
- 31. **3 Quartette** für 4 Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Pianoforte. Klavierauszug und Singstimmen.		
Nr. 1. Wechsellied zum Tanze, von *Goethe*	1	—
- 2. Neckereien (Mährisch)	1	—
- 3. Der Gang zum Liebchen (Böhmisch)	—	20

[242] Demnächst erscheint in meinem Verlage:

Kinder-Sinfonie

für

Clavier zu vier Händen,

Glockenspiel oder abgestimmte Gläser, Wachtel, Kukuk, zwei kleine Trompeten, Trommel, Triangel, kleine Becken, zwei Waldteufel, Nachtigall, Knarre und Schrillpfeife

componirt

von

H. Schulz-Beuthen.

Op. 11.

Partitur 2½ Mk. Stimmen 1½ Mk.
Clavierauszug 2½ Mk.

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

[243] In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Fünf

Lieder

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

und Herrn Eugen Gura in Freundschaft und Verehrung gewidmet

von

Franz von Holstein.

Op. 33.

Pr. 3 Mark.

Nr. 1. Zur Mandoline: »Schüchtern bricht das nächt'ge Schweigen«, von A. Schöll. Nr. 2. Trennung: »Wild saust der Winter durch die Nacht«, von W. Osterwald. Nr. 3. Abends: »Leise sinkt auf Berg und Thal«, von J. Altmann. Nr. 4. Wandergrüsse: »Gott grüss' dich, ruft die Lerche«, von J. Altmann. Nr. 5. Auf Poote Molle: »Poote Molle, du treffliche Bruck«, aus J. W. Scheffel's Trompeter von Säkkingen.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[244] In meinem Verlage erscheint demnächst:

SERENADE

für

Flöte, Violine und Viola

von

L. van Beethoven.

Op. 25.

Für kleines Orchester bearbeitet

von

Louis Bödecker.

Partitur 6 Mark. Stimmen 8 Mark.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[245] In meinem Verlage erschien soeben:

Die Alpenrose.

(Gedicht von Feodor Löwe.)

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Ferdinand Sieber.

Op. 102.

(Deutscher und englischer Text.)

Für tiefe Stimme. **Für höhere Stimme.**

Pr. à 1½ Mark.

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 3. December 1873. **Nr. 49.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über Modulation. Zweites Capitel: Tonart (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Bücher über Musik und Musik-Angelegenheiten [J. Gödel, Ueber den Clavierunterricht. F. Pudor, Bericht des Dresdener Conservatoriums (Schluss)]. Neue Clavierlieder [J. J. H. Franz (Fortsetzung)]. Werke für gemischten Chor [Albert Tottmann, Op. 18]). — Bibliographische Beiträge. Zweite Folge: Sechsstimmige Madrigale (1579—1594). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. Bibliographie). — Anzeiger.

Untersuchungen über Modulation.

Von Reinh. Succo.

Zweites Capitel: Tonart.

(Fortsetzung.)

Zunächst entsteht die Frage, was für letztere*) den Wunsch oder das Bedürfniss der Transpositionen veranlassen konnte? Der Grund hierfür ist vorerst ein mehr äusserlicher, und zwar müssen wir wiederum unterscheiden: vocale und instrumentale Praxis. In Bezug auf erstere zeigt sich der Umfang der menschlichen Stimme als Hauptgrund für das Streben nach Transposition. An und für sich verursacht diese dem Sänger allerdings nicht die mindeste Schwierigkeit. Irgend eine ihm bekannte Melodie wird selbst der musikalisch nicht Gebildete von jeder beliebigen Tonhöhe aus singen können, sobald nur der Umfang seiner Stimme und der der Melodie es zulassen. Um freilich eine jede beliebige Melodie von Noten richtig absingen zu können, dazu gehört schon ein geübter Sänger, der es versteht, Intervalle mit Bewusstsein mittelst seiner Stimme abmessen zu können. Aber auch diesem wird es gleich sein, von welchem Tone aus er die Tonfolge der ihm aufgegebenen Melodie beginnen soll, wenn er nur einen deutlichen Begriff von der verschiedenen Grösse der Intervalle durch seine Studien erlangt hat. Eine Anschauung davon, dass durch diese Transpositionen neue Töne für das Tonsystem erzeugt werden, bekommt er jedoch erst, wenn die Transposition mittelst der Noten dargestellt wird. Dadurch aber gewinnt auch die Transposition für ihn eine erhöhte Bedeutung. Obwohl z. B. die Tonfolge *d e fis g* dieselben Verhältnisse in sich enthält, wie die der Töne *c d e f*, so wird sie doch einen anderen Eindruck auf seine Vorstellung hervorbringen, da er sie in Folge der Notirung als im Verhältniss zu jener ersten stehend sich denkt. Aber noch immer nicht liegt ein zwingender Grund vor, jene für die gesangliche Praxis so nothwendige Transposition auch in der Notirung wirklich vorzunehmen, d. h. also, sie in ein bestimmtes Verhältniss zu dem ursprünglichen Tonsystem zu bringen. Dieser zwingende Grund fand sich erst durch die instrumentale Praxis. Wenn der Instrumentalist, in Erfüllung der ihm obliegenden Hauptaufgabe: als Begleiter des Sängers zu dienen, dem Verlangen des letzteren in Bezug auf die Transposition nachzukommen versuchte, so standen ihm in der Natur der Instrumente Schwierigkeiten im Wege, welche der Sänger nicht kennt. Diese Schwierigkeiten sind um so grösser, je weniger beweglich die Töne des Instrumentes sind. Aber auch die vollkommensten Instrumente in dieser Richtung, Posaunen und Violinen, erreichen noch immer nicht die Biegungsfähigkeit der menschlichen Stimme, welche den Ton auf den Grenzen der kleinsten Verhältnisse festzuhalten vermag. Nun sind überdies diejenigen Instrumente, deren sich die Musik in den frühesten Zeiten bediente, gerade Instrumente mit feststehenden Tönen gewesen: Lyren und Flöten mit einer beschränkten Anzahl von Saiten oder Tonlöchern zur Erzeugung verschiedener Töne. Es lässt sich also begreifen, dass, wenn der Instrumentalist seinem Instrumente die Transpositionsfähigkeit geben wollte, er nur auf dem Wege dahin gelangen konnte, dass er darauf bedacht war, die Transposition in ein System zu bringen, und dieses seinem Instrumente anzupassen. Hier bot sich ihm die diatonische Tonleiter selbst dazu dar. Schob er zwischen die Ganztonstufen derselben die diatonischen Halbtonstufen ein, so wurde ihm, auch ohne gleich eine temperirte Scala anzunehmen, die Möglichkeit einer ziemlich ausgedehnten Transposition geboten. Noch viel mehr allerdings wird diese Möglichkeit erweitert durch die oben erwähnte sogenannte gleichschwebende Temperirung der Scala, d. h. die Theilung der Octave in 12 gleich grosse Halbtonstufen, wie wir sie in heutiger Zeit auf fast allen Tasteninstrumenten mehr oder minder vollkommen ausgeführt finden. Diese Temperirung geschah jedoch auf Kosten des Sängers, dem das Instrument auf diese Weise allmälig das feine Gefühl für die höchste Reinheit der musikalischen Tonverhältnisse abstumpfte. Aber schon hat das Instrument die Herrschaft über den Sänger erlangt: es ist ihm unentbehrlich geworden und erklärt ihm seine Regeln; denn mit dem Verluste jenes feinen Gefühls für Reinheit hat der Sänger auch den sicheren Halt verloren, den ihm eben nur dieses Gefühl geben konnte, und muss er sich nun an das Instrument anklammern, je länger, je mehr zu seinem eigenen Schaden.

Ausser diesen soeben entwickelten äusserlichen Gründen sind aber auch innere Gründe vorhanden, welche für die Praxis der Musik den Wunsch der Transpositionen veranlassten. Wiederum müssen wir uns in Hinsicht der melodischen Periode der Musik freilich mit Muthmaassungen begnügen. Die Charakteristik der Octavengattungen ist ein so entscheidendes Moment für die rein melodische Musik, dass

*) Für die Praxis.

es zu verwundern wäre, wenn die Griechen davon nicht den ausgedehntesten Gebrauch gemacht hätten. Ob nun unter dem Namen der »harmonischen Metabole« *) blos der Uebergang aus einer Tonart in eine andere oder aus einem Klanggeschlechte in ein anderes, innerhalb desselben Systems verstanden wurde, wodurch also die jedesmal angewendete Tonart einen anderen Grundton erhalten hätte, oder ob damit auch der Uebergang aus einer Tonart in die andere bei gleichbleibendem Grundtone gemeint war, wodurch ganz von selbst alle jene Zwischenstufen in das System würden eingeführt worden sein, das ist meines Wissens eine noch ungelöste Frage. Bedenkt man aber, wie gerade durch die letztere Annahme der Reichthum jener Wendungen sich ausserordentlich vermehren würde, so ist man geneigt, sich derselben anzuschliessen, und so hätten wir denn hier auch einen inneren zwingenden Grund, welcher die Theoretiker veranlasste, die Transpositionen in ein bestimmtes Verhältniss zum Tonsystem zu bringen. — In der zweiten Periode führte die Symphonik selbst zur Auffindung der zwischen den Ganztonstufen liegenden Halbtöne, und zwar hauptsächlich in Folge der Cadenzirung. Ich brauche dies hier nicht näher auszuführen, da es ja allgemein bekannt ist, wie in mehreren Octavengattungen eine (symphonische) Cadenz nicht ohne die Erhöhung der siebenten Tonstufe möglich ist. Also auch hier gaben innere Gründe für die Entwickelung des Tonsystems nach der Seite des Chromatischen hin den Anlass; zu diesen treten die oben erwähnten äusseren Gründe hinzu; beide führten schliesslich zur Aufstellung der (gleichschwebend-) temperirten Scala, vermöge deren die Transposition der diatonischen Tonleiter sich auf nur 12 wirklich von einander unterschiedene Tonhöhen beschränkt. Die zur vollendeten Thatsache gewordene Herrschaft des Instruments documentirt sich zugleich darin, dass auch die Vocal-Musik sich willig jenen instrumentalen Anschauungen, welche in der temperirten chromatischen Scala ihren Ausdruck gefunden haben, unterordnet.

*) Ambros I, S. 437.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Bücher über Musik und Musik-Angelegenheiten.

(Schluss.)

Johanna Gödel, Ueber den Klavierunterricht. 3) Die für ihren Gegenstand warmfühlende Verfasserin entschuldigt sich erst sehr, dass sie das Werkchen herausgegeben, spricht von den Kämpfen, die sie der Entschluss dazu gekostet, glaubt es aber doch der Sache schuldig zu sein, diese Herausgabe nicht weiter zu verzögern. Sie will ganz entschieden das Wohl der Kunst; wenn ich aber nun genau sagen soll, was sie zu diesem Zwecke denn speciell will, so komme ich in einige Verlegenheit; ihre Sprache wird leicht etwas unklar und es fehlt das Ordnende. Ueber das, was sie klar sagt, z. B. dass der Clavierunterricht nicht blos technisch bilden, sondern auch kunstbildend wirken soll, so dass der Lernende zu eigenem Urtheile befähigt werde, dass die Stellung der Lehrenden dem Staate und dem Publikum gegenüber eine geachtetere werden müsse — wird Niemand mit ihr streiten, es sind dies aber auch oft gesagte Dinge. Was sie aber von dem »Mangel eines übereinstimmenden geistig geordneten fundamentalen Lehrgebäudes« u. dgl. spricht, müsste erst noch viel klarer entwickelt werden. Die Sache scheint darauf hinaus zu kommen, dass die Verfasserin die Organisation musikalischer Seminarien wünscht, an welchen auch die Privatlehrer ausgebildet werden sollen. Ob die dadurch zu erzielende Einheit der Bildung, welche allerdings eine grössere Gleichmässigkeit des musikalischen Urtheils im Gefolge haben würde, aber wirklich ein Gewinn für die Kunst wäre, scheint mir keineswegs erwiesen.

3) Ueber den Clavier-Unterricht. Ein Wort an Eltern, Lehrer und Kunstfreunde. Von Johanna Gödel. Delitzsch, B. Meyner's Buchdruckerei. 1871. (R. Pabst.) kl. 8⁰. 40 S.

F. Pudor, Bericht des Dresdener Conservatoriums. 1872. 4) Dies Heftchen gliedert sich in drei Abschnitte. Im ersten giebt der Director der Anstalt Notizen über »Bedeutung, Einrichtung und Aufgabe der deutschen Conservatorien der Musik und specielle Organisation des Dresdener Conservatoriums«. Wenn die historische Einleitung, mit welcher der Verfasser beginnt, Werth haben sollte, müsste sie immerhin etwas ausführlicher sein. Die Vortheile der Conservatorien gegenüber dem Privatunterrichte werden dann lebendig und einsichtsvoll geschildert. Freilich hat der Verfasser dabei Ideale im Auge; wenn er z. B. sagt: »Den von den Conservatorien aufgestellten Unterrichtsplänen liegen künstlerisch strenge Anschauungen zu Grunde«, so fragt sich nur, ob dem überall so ist. Ebenso möchte ich den Satz: »Die in Blüthe stehenden Institute erfüllen sicher, was sie verheissen«, nicht ohne Weiteres unterzeichnen. Es folgen nun Andeutungen über die Einrichtung der Kunstschulen im Allgemeinen, welchen sich die specielleren über das Dresdener Conservatorium anschliessen. Dasselbe umfasst eine Elementarschule für Clavier- und Violinspiel — warum nicht auch für Gesang? *) — und eine eigentliche Kunstschule, welche sich wieder theilt in Schulen für a) Clavier, b) Gesang, c) Streich- und Blasinstrumente, e) Composition und in f) ein Seminar für Musiklehrer und Lehrerinnen. Etwas Näheres über Plan und Behandlung wäre gewiss dankbar aufgenommen worden; der Verfasser verweist aber auf die Statuten. Aus den sich anreihenden historischen Notizen, das Dresdener Conservatorium betreffend, ersehen wir, dass dasselbe durch den Kammermusikus F. Tröstler ins Leben gerufen und am 28. Januar 1856 eröffnet worden ist, dass gegenwärtig Hofkapellmeister Rietz die artistische und Herr Pudor, der Eigenthümer, die »vollziehende« Leitung in Händen hat. Es werden sodann die Lehrer, welche bisher an der Anstalt gewirkt, sowie die bedeutenderen einstudirten Werke namhaft gemacht und schliesslich ein Verzeichniss derjenigen Schüler angehängt, deren jetzige Stellung in der Musikwelt bekannt ist. Dieser erste Abschnitt des vorliegenden Heftchens findet seine Ergänzung im dritten Abschnitte, welcher ebenfalls vom Director bearbeitet ist und eine Statistik der Anstalt im Studienjahre 1871—72 giebt. Es sind demnach ausser den beiden Directoren nicht weniger als 23 Lehrer und 2 Lehrerinnen am Conservatorium und 6 Lehrer und eben so viele Lehrerinnen an der Elementarschule thätig. Traurig ist, dass seit 1866 kein Orgelunterricht ertheilt wird, weil die Kirchen zu diesem Zwecke nicht mehr verwilligt werden. Der Schülerbestand betrug am 1. April 1872 im Conservatorium 134, in der Elementarschule 78. Vieles, was sonst noch interessant ist, möge man aus dem Heftchen selbst entnehmen. — Der zweite Abschnitt unserer Brochure, von C. H. Döring verfasst, handelt über neue Ausgaben älterer Claviermusik. Es wird zunächst auf die Oberflächlichkeit des Musikunterrichtes im Allgemeinen, dann auf die Nothwendigkeit musikalischer Seminarien hingewiesen. Sodann wird auf die Wichtigkeit der Wahl des Unterrichtsstoffes hingedeutet, und hieran knüpft der Verfasser ein Ver-

4) Bericht des Dresdener Conservatoriums für Musik, herausgegeben im April 1872 vom Director F. Pudor. Dresden. 8⁰. 48 S.

*) Vielleicht, weil die Kinder Gesangunterricht in ihren Schulen erhalten; ich glaube aber nicht, dass deswegen die Musikschule ganz darauf verzichten sollte.

zeichniss von Sammlungen aus neuerer Zeit, welche Werke gediegener älterer Componisten enthalten. Dabei sind nun freilich nicht nur Haydn, Mozart und Beethoven, sondern auch Schubert und Weber zu den Aelteren gerechnet, was chronologisch freilich richtig ist *), aber doch einen sonderbaren Eindruck macht — Schubert neben Bach, Scarlatti, Rameau! Der Leser wird mit mir staunen, wenn er sieht, dass hier nicht weniger als 72 solcher Sammlungen aufgeführt werden. Wenn der Verfasser vorzugsweise den Editionen Bülow u. dgl. das Wort redet, so lässt sich darüber allerdings mit ihm rechten. Zum Schlusse weist der Verfasser noch dringend auf eine neue von C. Banck besorgte Ausgabe von Clavierwerken des Padre Martini hin, und insofern wir es hier mit echter Kunst, keineswegs mit steifem Studienkrame zu thun haben, soll ihm vollständig beigestimmt werden; über die Ausgabe selbst wird an anderm Orte zu reden sein.

*) Schubert starb bekanntlich nur wenige Jahre nach Beethoven. Aber es ist schon seltsam, Beethoven, den eigentlichen Ausgangspunkt der ganzen neueren Musikrichtung, zu den Aelteren zu zählen.

Neue Clavierlieder.

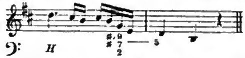
I. J. H. Franz.

(Fortsetzung aus Nr. 47.)

Nr. 5. Verlags-Nummer 9742 [5]) erscheint uns als das beste Stück von allen, in sich gesund voll mild melodischer Lieblichkeit. Es ist Geibel's vielgesungenes »So halt ich dich umfangen«, diesmal in bescheidnerem Tonumfang c^1—as^2; die anmuthende Cantilene spricht den ruhig Liebenden, nicht mehr leidenschaftlich Suchenden aus. Wie jene milderen Stimmungen dem Autor geläufiger sind als die pathetischen, erkennt man im Vergleich der vorigen Nr. 4: Dort ist die Larghetto Aria: *Ah, le veggio, quell' anima bella Al mio pianto resister non sa*] zärtlich sehnend halbversöhnt, fast Mozartischen Anklangs, durchaus wirksamer als das glänzende theatralisch gefärbte Bravourstück, welches freilich auf Mozartisches Muster sich ebenfalls berufen könnte.

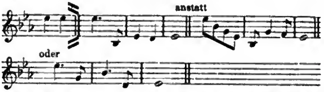
Nr. 6. V.-Nr. 9743 [6]) zwei Geibel'sche Abschiedslieder, sind sinngemäss in entsprechende Töne gefasst — »stimmungsvoll« würde es die Journalphrase nennen — hier in gerechtestem Sinne, weil die Stimme wirklich Herr im Hause ist, das Instrument nur Hülle, des Lebendigen Haus. — Beide Lieder sind in Moll: das erste mit gleichnamigem Dur ausdrucksvoll wechselnd; das andere im sentimentalen A-moll der schönen Müllerin, möchte bildlicher erscheinen vermöge der originellen, nicht gewaltsamen Modulation, wirkt aber kühl und flau. — Im ersten ist ein lästiger Druckfehler S. 3, 1, 4, wo der widrige Schlussaccord wahrscheinlich der Parallelstelle in der zweiten Zeile gleichlauten soll. — Noch bemerken wir, dass die oben erwähnte flämische Clausel (aus Nr. 1 S. 4, 1, 2) hier in Nr. 6 wiederum, vielleicht geistreicher, doch nicht weniger unbehülflich verwandt ist, weil sie durch harmonische Führung und rhythmische Stellung unmässig stark betont wird: S. 5, 3, 3 = 7, 3, 4.

Nr. 7. Op. 11. V.-N. 9816 [7]) wiederum Geibel, diesmal »Neapolitanisch«. — Der Name könnte irre führen; schärfere Augen möchten es eher spanisch portugiesisch nennen, da diese vorhaltigen Florituren mit (Weber'schen) Wechselnoten:

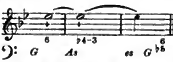


welche ein Hauptmotiv bilden, dem sonst mehr recitativisch gearteten Neapolitaner weniger munden. Doch bescheiden wir uns, diese südlichen Welschen besser zu kennen als der Dichter und Sänger des hübschen Liedes, das ganz frisch und originell anspricht, und es noch mehr thäte, wenn die Stimme noch weniger ans Clavier gekettet wäre; neapolitanische chitarristi würden solch Accompagnement schwerlich leisten. Etwas instrumental gesungen scheinen die zwei gebrochenen Sept-Accorde S. 3, 3, 4 = Parallele S. 5 — doch — man hat sich schon an vieles gewöhnt, was schlimmer ist.

Nr. 8. Op. 12. V.-N. 9817 [8]) drei Geibel'sche Lieder, deren erstes »Ist kein Wasser so ohn Ende« recht schön vocal gehalten in natürlicher Wärme sich ausspricht wie ein geborenes Volkslied — wäre nur nicht der böse Sprung zur Undecime, sogar abwärts es^2—b S. 2, 3, 6:



Die Idee der Melodie bliebe bei unserem Vorschlage innerlich ungekränkt. Dann aber bliebe auch noch zu erledigen der hohe Orgelpunkt 3, 2, 2 . . .



wo man mit leichter Floritur die Stimme verselbständigen könnte, um ein echtes Lied fürs Volk zu gewinnen. — Desselben Heftes zweites Stück: Uhland's Reiselied, klingt etwas gespreizt, fast theatralisch, im mystischen H-moll wohl farbenreicher als nöthig, daher auch im Clavier mehr als im Gesange aussagend. Gegen das Ende wo die Wehmuth durchbricht, wirds noch bühnenhafter, doch mit einer Schlusswendung, welche die affectirte Claviererei zu Anfang S. 4, 2, 4 — ihr Gegenbild — angenehm vergütet. — Auch das dritte: Geibel's Jagdlied, leidet an ähnlichen Gebrechen. Schon das fernschillernde Fis-moll möchte sich dem feurigen Jäger hoch zu Ross — bei hellem Tageslicht — schwerlich anschmiegen. Löblich ist dagegen die klare Singbarkeit, diesmal auch in lebhafterem Pathos sich ausbreitend, was man in manchen früheren vermissen mochte. Hätte nur der Autor dem rein melodischen Flusse etwas mehr Raum gegönnt, statt der allzu häufigen Schläge auf Tonica und Dominante, mit denen viele moderne Sänger melodische Armuth zu verhüllen meinen! Hier scheint anwendbar, sich jenes Hauptmannischen Dogma zu erinnern, das gewisse neuere Theoreten schon als Kunstregel beschwören: dass nämlich der tonische Secundschritt als einzig wesentlicher Melodieschritt zu betrachten sei. Daran ist nur wahr das: *a potiori fit denominatio* = »Vom hauptsächlichsten Merkmal nimmt man die Benen-

5) So halt ich endlich Dich umfangen von E. Geibel, für eine Mezzo-Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte von J. H. Franz. Offenbach a. M. bei Joh. André. Nr. 9742. Folio. 7 S. Pr. 45 kr.

6) Liebesklage. Nr. 1. Durch die Waldnacht. Nr. 2. Wenn sich zwei Herzen scheiden. Zwei Lieder von Emanuel Geibel für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte comp. von J. H. Franz. Offenbach a. M. bei Joh. André. Nr. 9743. Folio. 9 S. 54 kr.

7) Neapolitanisches Lied (Du mit den schwarzen Augen) von E. Geibel für eine Sopranstimme componirt und Frl. Isabelle von Edelsberg zugeeignet von J. H. Franz. Op. 11. Offenbach a. M. bei Joh. André. Nr. 9816. Fol. 5 S. Pr. 45 kr.

8) Drei Lieder. Nr. 1. Ist kein Wasser so ohn' Ende, von E. Geibel. Nr. 2. Reiselied von L. Uhland. Nr. 3. Jagdlied von E. Geibel. Für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von J. H. Franz. Op. 12. Offenbach a. M. bei Joh. André. Nr. 9817. 12 u. 3 S. Folio. fl. 1. 30.

nung«; denn freilich bilden Secundschritte einen überwiegenden Theil der meisten guten Melodien. Uebersehen wird hierbei, dass Melodie, d. h. menschliches Tongebild oder künstlerisch freie Tongestalt sich nicht allein in jenem Intervall bewegt, sondern ebensowohl die grösseren Intervallsprünge der Terz Quarte Quinte u. s. w. gelegentlich verwendet. Wer diese aussondern will als sogenannt harmonische Elemente, verfehlt die Wesenserklärung, wonach Melodie — im philosophisch künstlerischen Sinne — ist und sein soll: freie menschliche Erfindung auf natürlichem Grunde, ideale Tongestalt in den realen (oder leiblich natürlichen) Schranken der Harmonie. — Melodisch mit scalenhaft verwechseln oder mit formloser Aufeinanderfolge der Töne, das ist ebenso verkehrt wie Harmonisch mit Gleichzeitigkeit, Massensammlung, Mengenhäufung, als wärs ein Sack voll Hirsekörner — Definition für Kornmesser! — Sind nicht die Melodien »Wachet auf« oder »Wie schön leuchtet der Morgenstern« und »Was glänzt dort am Walde« trotz ihres majestätischen Dreiklangs zu Anfang ebenso gut melodisch wie »Vom Himmel hoch« oder »Ein' feste Burg«? Beides sind wohlgestaltet ausgewachsene Melodien, selbstlebende ἐντελέχειαι. Nun ist eben im Melodischen, dem Kernleben der Tonwelt, nichts unleidlicher als die Monotonie der flauen Gemüthlichkeit, ingleichen ihr Gegentheil, das declamatorische Geschrei auf weilenden Accordtönen: beide Ausartungen, jetzt nur zu häufig, entbehren der warmen Idealität, der innerlich freien Bewegung, der ewigen Jugend gesättigter Kunstgebilde.

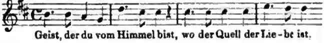
Diese Bemerkungen treffen das vorliegende Lied, dem es nicht an anmuthendem Reize fehlt, keineswegs insbesondere; vielmehr wollten sie nur auf einen fühlbaren Mangel der zeitgewöhnlichen Melodien hinweisen, der auch in diesem Stück sich ankündigt, ohne eben das Ganze zu zerstören. Vielleicht sieht der Verfasser selbst, dass S. 9, 2, 5 — 9, 3, 1 . . . 3 der Stimme das geringere melodische Theil zufällt, und das Clavier mehr melodirt, die Stimme mehr declamirt als dem Idealbild gemäss ist — und so mögen sich unsere Bemerkungen denn rechtfertigen so gut sie können.

(Fortsetzung folgt.)

Werke für gemischten Chor.

Albert Tottmann, Sechs leicht ausführbare religiöse Festgesänge für gemischten Chor. Op. 18. Heft 1, 2. Leipzig, Friedr. Hofmeister. (6862/3.) 4°. Partitur 20, 8 S. Preis 1 Thlr. $2^1/_2$ Ngr. und $17^1/_2$ Ngr.

p. Herr Tottmann bietet uns in Op. 18 sechs religiöse Festgesänge: Pfingstgebet, Gedicht von K. Hofmann von Nauborn; Die heilige Nacht, Gedicht von Georg Scheuerlin; Neujahrs-Mahnung, Gedicht von L. W.; Ostergesang; Aus Simrock's »Lauda Lion«; Trauungsgesang »Baut auf den Herrn«; Trauergesang, Gedicht von K. Labes. Der Verfasser nennt die Gesänge mit Recht »leicht ausführbar«, d. h. sie sind von einfacher Factur und auch einfach von Erfindung, aber recht sangbar und wohlklingend; der Rhythmus könnte etwas bestimmter und mannigfaltiger sein. Die Gesänge würden dann im Zusammenhange nicht den jetzt leicht monotonen Eindruck machen. »Religiöse« Festgesänge heissen sie; unserem Gefühle nach klingen dafür die Motive der Gesänge zu weltlich an. Als Beispiel hierfür setzen wir nur den Anfang des ersten Gesanges her:



Bibliographische Beiträge.

(Von Carl Israël.)

Zweite Folge.*)

Sechsstimmmige Madrigale (1579—1594).

Die »ständische Landes-Bibliothek zu Kassel« enthält unter der Signatur: Musik Quarto Nr. 78 eine Reihe von XIII Werken, deren Inhalt Madrigale, auch Canzonetten und »Novelletten« italienischer Componisten aus dem Ende des XVI. Jahrh. bilden. Dieselben sind fast alle für 6 Stimmen componirt, nur einige wenige Nummern (II, 20—21) für 7, eine (V, 13) für 8, und XI, 1—16 (Madrigale von Nicolo Parma) für 5 Stimmen. Von den hier beschriebenen XIII Werken sind Nr. I—VI (inclusive) Sammelwerke; die übrigen haben folgende Verfasser: VII: Christofano Maluezzi, VIII: Gio. Andrea Dragone(i), IX: Gio. Croce Chioggioto, X: Vicenzo Spada, Canzonetten, XI: Nicolo Parma, XII: Simone Balsamino (»Novelletten«), endlich XIII: Girolamo Belli. Den reichen Inhalt dieser XIII, in einer einzigen Bibliotheksnummer vereinigten Werke zeigt das am Schluss beigefügte Register, in welchem die Namen sämmtlicher vorkommenden Tonsetzer — ich zähle ihrer 70 — mit den Nachweisen ihrer Compositionen aufgeführt sind. Unter den Vorreden (beziehungsweise Dedicationen) dürfte diejenige des Simone Balsamino am meisten von Interesse sein.

I.

[1592] IL TRIONFO | DI DORI, | DESCRITTO DA DIVERSI, | Et posto in Musica, à Sei Voci | da altretanti Autori. | [Vignette mit der Umschrift: CONCORDES VIRTVTE ET NATVRAE MIRACVLIS.] In Venetia Appresso Angelo Gardano. | M. D. LXXXXII.

[Bibliotheca Cassellana, Mus. Quarto 78, 1.]

In Quarto. Canto A—D. Tenore E—H. Alto I—M. Basso N—Q. Quinto R—V. Sesto X—Z. Aa.

VORREDE.

AL CLARISSIMO | SIG: MIO OSSERVANDISS: | Il Signor Leonardo Sanudo. | OLtre che io per altri molti, & varij fauori mi confessi grandemente obligato | à V. Sig. Clariss. debbo anco dir con ragione, & lo faccio di tutto core, che | nuouo, & singolar obligo mi s'aggiunge quand' ella doppo hauer con nobilis- | sima industria di qualch' anno fatto compore, & composti ornar d'eccellente | Musica, da diuersi famosissimi Autori i Madrigali seguenti; si degno di farne | à me dono; conciosia che il mirar intorno ad vn' istesso soggetto la virtuosa | emulatione di tanti illeuati ingegni, che per amor di lei si hanno faticato, non può non recar à gl' animi generosi sommo diletto. E se ben vno di questi Madrigali sia stato dato alle stampe da vno delli Compositori insieme con altre sue compositioni, è pe- | rò cosa sua; perche da lei gli fu mandato le parole; ho giudicato conueniente, che anco gl' altri tutti | raccolti insieme siano da ogn' uno veduti, & vditi. Mentre dunque in seruigio loro fo questa bell' ope- | ra palese al mondo, mi è parso di riconoscer in parte i sodetti miei oblighi facendoli noto insieme, che questo sia parto della rara virtù, & honorata diligenza di V. M. Clariss. alla quale come tutti questi | Compositori per le sue rare qualità sono affettionati oltre modo, così io sono & sarò sempre sinceris- | simo seruitore, & per ciò non solo dedico al suo chiarissimo nome l'opera che è sua medesma, ma me | stesso perpetuamente. Di Venetia il di 20. Febraro 1592. Di V. Sig. Clariss. Obligatiss. Seruitore Angelo Gardano.

(Indem ich mich Ihnen für viele andere und mannigfaltige Beweise Ihrer Gunst zu grösstem Danke verpflichtet bekenne, fühle ich mich gedrungen, noch ausserdem mit dankbarem

*) Siehe Nr. 35—39 d. Jhrg.

Herzen auszusprechen, was für eine neue und besondere Verpflichtung für mich noch hinzukommt, da E. W., nachdem Sie mit edelstem Eifer seit einigen Jahren die folgenden Madrigale von den verschiedensten berühmten Autoren hatten dichten und dann mit vorzüglicher Musik versehen lassen, sich herbeiliessen mir mit denselben ein Geschenk zu machen; denn es muss den edelen Geistern das höchste Vergnügen gewähren, den auf ein und denselben Gegenstand gerichteten vortrefflichen Wetteifer so vieler Talente zu sehen, die aus Liebe zu Ihnen sich angestrengt haben. Und wenn auch eins dieser Madrigale von einem der Componisten mit anderen Compositionen von ihm zum Druck gegeben worden ist, so ist das ja seine Sache, denn von Ihnen war ihm der Text übersandt: ich habe es für gut erachtet, dass auch die andern alle in einer Sammlung vereinigt von jedem gesehen und gehört würden. Wenn ich nun ihnen zum Nutzen dieses schöne Werk Allen zugänglich mache, glaubte ich meinen oben erwähnten Verpflichtungen zu einem Theile dankbar nachzukommen, indem ich sie zusammen bekannt machte, so dass dies eine Frucht von E. W. seltenen Tugend und ehrenvollem Fleisse wäre. Wie Ihnen alle jene Componisten wegen Ihrer seltenen Eigenschaften in hohem Grade zugethan sind, so bin ich und werde ich immer Ihr aufrichtigster Diener sein, und widme deshalb Ihrem ruhmvollen Namen nicht allein das Werk, das nur Ihr eigenes ist, sondern auch mich selbst für alle Zeiten.

Venedig d. 20. Febr. 1592. E. W. ergebenster
Diener Angelo Gardano.)

Inhalt.

1. *Vn giorno a Pale sacro,* Parole di D. Mauritio Moro, Musica di Hippolito Baccusi.
2. *Doue sorge piaceuole,* Parole di Francesco Bozza Cauallier, Musica di Hippolito Sabino.
3. *Hor ch' ogni vento tace,* Par. di Gio. Battista Zuccarini, Mus. di Horatio Vecchi.
4. *Se cantano gl' augelli,* Par. di Oratio Guargante, Mus. di Gio. Gabrieli.
5. *Ninfe Ninfe à danzar venite,* Par. di Don Vitaliano Giscaferio, Mus. di Alfonso Preti.
6. *Leggiadre Ninfe e Pastorelli amanti,* Par. di Monsig. Lorenzo Guicciardi, Mus. di Luca Marenzio.
7. *Vaghe Ninfe seluagge,* Par. di Erasmo Vaiuasori, Mus. di Gio. de Macque.
8. *Al l'apparir di Dori,* Par. di Giorgio Muscorno, Mus. di Horatio Colombano.
9. *Giunta qui Dori,* Par. di Giacomo Sempreniuo, Mus. di Gio. Cauaccio.
10. *Nel tempo che ritorna Zefiro,* Par. di Leandro San Vido, Mus. di Annibale Stabile.
11. *Al l'ombra d'un bel faggio,* Par. di Bartolomeo Roncaglia, Mus. di Paolo Bozi.
12. *Sù le fiorite sponde,* Par. di Francesco Lazaroni, Mus. di Tiburtio Massaino.
13. *In vna verde piaggia,* Par. di Andrea Litegato, Mus. di Gio. Mattheo Asola.
14. *Smeraldi eran le riue,* Par. di Ludouico Galeazzi, Mus. di Giulio Eremita.
15. *Lungo le chiare linfe,* Par. di Sebastiano Pizzacomino, Mus. di Filippo de Monte.
16. *Oue tra l'herbe e i fiori,* Par. di Iacomo Belloni, Mus. di Gio. Croce.
17. *Quando lieta e vezzosa,* Par. di F. Francesco Corazzini, Mus. di Pier' Andrea Bonini.
18. *Eran Ninfe e Pastori,* Par. di Mutio Manfredi, Mus. di Alessandro Striggio.
19. *Piu trasparente velo,* Par. di Giulio Benalio, Mus. di Gio. Florio.
20. *Di Pastorali accenti,* Par. di Madalena Campiglia, Mus. di Leon Leoni.
21. *Sotto l'ombroso speco,* Par. di F. Martiale di Catanzaro, Mus. di Felice Anerio.
22. *L'inargentato lido,* Par. di Cesare Accelli, Mus. di Gasparo Zerto.
23. *Quando appariati,* Par. di Gio. Do. Alessandri, Mus. di Rug. Giouanelli.
24. *Mentre a quest' ombre,* Par. di Claudio Forzaiè, Mus. di Gasparo Costa.
25. *Dori à quest' ombre,* Par. di Camilio Camilli, Mus. di Lelio Bertani.
26. *Mentre Pastori e Ninfe,* Par. di Martino Palma, Mus. di Lodouico Balbi.
27. *Al mormorar,* Par. di Pietro Malombra, Mus. di Gio. Giacomo Gastoldi.
28. *Da lo spontar,* Par. di Pietro Cresci, Mus. di Constanzo Porta.
29. *Quando dal terzo cielo,* Par. di Cortese Cortesi, Mus. di Gio. Palestina.

Die Texte schliessen alle mit den Worten: Viua la bella Dori.

Die Tavola (in fine) enthält in drei Columnen die Text-Anfänge, die Autori delle Parole und die Autori della Musica; die beiden letzteren geordnet nach alphabetischer Folge der Vornamen. Die Namen der (29) Tonsetzer in alphabetischer Reihe der Zunamen sind folgende:

Fel. **A**nerio (Nr. 21) — Gio. Mattheo Asola (Nr. 13) — Hippolito **B**accusi (Nr. 1) — Lodouico Balbi (Nr. 26) — Lelio Bertani (Nr. 25) — Pietr' Andrea Bonini (Nr. 17) — Paolo Bozi (Nr. 11) — Gio. **C**auaccio (Nr. 9) — Oratio Columbano (Nr. 8) — Gasparo Costa (Nr. 24) — Gio. Croce (Nr. 16) — Giulio **E**remita (Nr. 14) — Gio. **F**lorio (Nr. 19) — Gio. **G**abrieli (Nr. 4) — Gio. Giacomo Gastoldi (Nr. 27) — Ruggier Giouanelli (Nr. 23) — Leon **L**eoni (Nr. 20) — Gio. **M**acque (Nr. 7) — Luca Marenzio (Nr. 6) — Tiburtio Massaini (Nr. 12) — Filippo de Monte (Nr. 15) — Gio. **P**alestina (Nr. 29) — Costanzo Porta (Nr. 28) — Alfonso Preti (Nr. 5) — Hippolito **S**abino (Nr. 2) — Annibale Stabile (Nr. 10) — Alessandro Striggio (Nr. 18) — Oratio **V**ecchi (Nr. 3) — Gasparo **Z**erto (Nr. 22).

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin**, 26. Novbr. (Singakademie. — Stern'scher Gesangverein. — Kotzolt'scher Gesangverein.) Am Sonntag den 23. Novbr. feierte die Singakademie in alter löblicher Sitte das Todtenfest. Es wurden unter Grell's Leitung aufgeführt 1) wie alljährlich *Joh. Seb. Bach's* Cantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit«, und 2) *Mozart's* »Missa pro defunctis«. Die Soli waren zum Theil nur gut vertreten: im Tenor sang Herr Domsänger Geyer, dessen Vortragsweise man keineswegs billigen kann, im Bass Herr Gesanglehrer Putsch, welcher, obgleich stark indisponirt, doch in gewohnter Weise äusserst correct und soweit ihm an dem Abende möglich war, auch mit Wärme seine Partie vortrug. Die Aufführung war nicht so gut wie die im vorigen Jahre, was, wie wir hören, dem Umstande zuzuschreiben ist, dass nur eine Probe stattfand, da die Einstudirung des Salomo von *Händel* alle Probezeit in Anspruch nimmt. Immerhin ist die Singakademie das Institut, welches über alle anderen Berliner weit hervorragt durch die Pflege classischer Musik und echten Gesanges. — Der Stern'sche Gesangverein hielt am 15. November im Saale der Singakademie eine Gedächtnissfeier für Felix Mendelssohn-Bartholdy ab. Das Programm enthielt natürlich nur Compositionen des genannten Meisters: 1) Ouvertüre zu den Hebriden; 2) Clavierconcert in G-moll; 3) Lieder (Suleika, Reiselied); 4) Zwei Clavierstücke (Präludium und Fuge E-moll; Lieder ohne Worte [Nr. 20 in Es, Nr. 34 in C]); 5) Finale aus der Oper »Loreley«; 6) Vollständige Musik zur Athalia mit verbindendem Gedicht von Devrient. Die Solisten waren: Fräul. Anna Mehlig, Pianistin, Frau Seubert-Hausen vom grossherzogl. Theater zu Mannheim, Frl. Elisabeth Rahe und Frl. Conradt. Den verbindenden Text sprach Fräul. Mathilde Veneta. Das Orchester war das für die Concerte in der neuerbauten Reichshalle von Professor Stern engagirte. Die Wiedergabe der Hebriden-Ouvertüre liess an feiner Nüancirung viel zu wünschen übrig; besonders roh klangen die Blechinstrumente. Frl. Anna Mehlig, die Pianistin, besitzt eine ausserordentliche technische Fertigkeit, ist jedoch nicht frei von falschen Angewohnheiten, wie sie die Stuttgarter Clavierschule (Lebert'sche) leider erzieht. Dem Vortrage des Frl. Mehlig fehlt aber jede Wärme; auch versteht sie es nicht, ein Werk correct wiederzugeben; so gestaltete sie das Präludium und Fuge (E-moll) und die beiden Lieder ohne Worte zu wahren Zerrbildern. Von den Sängerinnen ge-

nügte keine vollständig, und war dies um so mehr zu bedauern, als dadurch das Loreley-Finale und die »Athalia«-Partien ihre rechte Wirkung verfehlten. Nach dem Finale noch die vollständige Musik zur Athalia zu bringen, war überdies ein grosses Versehen des Dirigenten. Eine der beiden letzten Nummern wäre genügend gewesen. Die Chorleistungen waren anerkennenswerth; sie waren schwungvoll und exact; nur dürfte der Chor sich sehr mässigen und mehr auf Vertheilung von Licht und Schatten achten. Der Stern'sche Chor ist viel zu gross und zählt zu viele unmusikalische rohe Elemente, als dass eine schöne Chorleistung mit ihm erzielt werden könnte. Da bleibt die Singakademie allen anderen ein herrliches Muster von Wohlklang, Reinheit und Correctheit. (Schluss folgt.)

✻ **Berlin.** Am 20. Nov. wurde zum erstenmale auf einer deutschen Bühne Lecocq's Buffo-Oper »La fille de Madame Angot« im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater gegeben. Glück und Unglück dieser Oper sind bekannt. Den augenblicklichen Machthabern in Paris konnte es nicht passen, von der Bühne herab zu hören, »es lebte sich wenig, dass die Regierung man vertrieb, wenn Alles doch beim Alten blieb«. Dieses melodiöse Lied im ersten Acte wurde gestrichen, der Componist wanderte mit seiner Oper aus, und erst nachdem sie in Brüssel einen ungeheuren Erfolg erzielt hatte, nahmen sie die Pariser Folies Dramatiques auf und spielen sie seitdem ununterbrochen alle Tage. Der Reiz der Oper liegt theilweise in der Actualität des Sujets — einer Satyre auf die Republikaner — zumeist jedoch in den Melodien, die auf den Boulevards aufgelesen zu sein scheinen. Die »Damen der Halle« singen echte und wirkliche Pariser Gassenhauer, die sich so prickelnd ausnehmen, dass sie allein der Oper einen Erfolg sichern. Die Darstellung hier hat das Pariser Muster kaum erkennen lassen; sie bot jedoch eine überaus glänzende Ausstattung und ein geschmackvolles Arrangement. Die Hauptrollen sind in den Händen der Fräulein Stauber und Preuss und des Herrn Adolfi. Die Uebersetzung besorgte Dohm.

✻ **Berlin.** Die Söhne und Töchter Felix Mendelssohn-Bartholdy's haben sich bereit erklärt, den gesammten handschriftlichen musikalischen Nachlass ihres Vaters dem Staate zur Aufnahme in die königliche Bibliothek zu Berlin unter der Bedingung abzutreten, dass zwei Stipendien von je 700 Thalern zur Ausbildung befähigter und strebsamer Musiker gegründet werden.

✻ In **Bologna** ist eine Oper: »Der Kaufmann von Venedig«, von Maestro *Pinsuti*, aufgeführt werden. Das Libretto dazu verfasste auf Grundlage des Shakspeare'schen Stückes ein Herr Cimino.

✻ **Kopenhagen,** 16. November. Herr Strakesch jun. führte uns Ende des Sommers eine Concertgesellschaft zu, die vorher in mehreren grösseren und kleineren Städten Schwedens und Norwegens concertirt hatte. Dieselbe bestand aus den Herren Brassin (Violinspieler), Ritter (Pianist), Leser (Accompagnateur) und der Carlotta Patti, und die Concerte derselben fanden im Tivoli*) statt. Herr Theodor Ritter, der eigentlich Prévost Benet heisst und in Paris geboren ist, ist theilweise ein Schüler Liszt's. Er spielt sehr fertig, hat einen kräftigen und guten Anschlag und seine Technik ist, wenn auch nicht eben grossartig, so doch recht bedeutend. Dagegen ist aber sein Vortrag sehr manierirt oder vielmehr sehr unmusikalisch, und sein Repertoir ist im Ganzen hors de saison. Die abgespieltesten »Lieder ohne Worte« von *Mendelssohn*, das G moll-Concert und das Rondo capriccioso desselben Componisten, der Desdur-Walzer von *Chopin* und gar das Rondo in Es von *Weber*, das waren die Hauptnummern des Herrn Ritter, dessen eigene Compositionen sehr geschmack- und inhaltlos sind. Man hätte von diesem quasi Franzosen erwarten können einige der guten Piano-Compositionen seiner geschickten Landsleute Saint-Saëns, Ad. Blanc, George Pfeiffer zu hören. Diese schienen dem Herrn Ritter aber gänzlich unbekannt zu sein, und wenn er nichts Abgedroschenes älterer deutschen Componisten zu spielen hatte, führte er seine eigenen unbedeutenden Pièces vor. Herr Ritter spielte auf einem Pariser Flügel von Pleyel-Wolff, der grosses Aufsehen durch schönen und kräftigen Ton machte. Der Violinspieler Brassin erwies sich als ein solider Künstler, dessen Vortrag aber etwas monoton klang. — Das erste Concert in der Wintersaison wurde von Dr. Satter gegeben. Derselbe wohnt seit mehreren Jahren in Schweden, von wo aus er jetzt eine Kunstreise antritt. In dem beregten Concert wurde u. A. ein symphonisches Concertstück für Piano und Orchester (des Concertgebers Composition), das Dmoll-Concert von *Mozart* und eine neue Ouvertüre von *Emil Horneman* ausgeführt. Das Concertstück enthält recht hübsche Stellen, besonders im ersten Satze und im Scherzo, dürfte aber im Ganzen zu dramatisch gehalten sein, während zugleich das Orchester zu prädominirend gesetzt ist. Die Pianostimme wurde sehr gut vom Concertgeber vorgetragen, dessen Spielart besser für moderne, schwierige Compositionen als für den Vortrag der weichen Mozart'schen Sachen passt. Der letzte Satz des Concerts in D-moll wurde jedenfalls zu schnell gespielt und verlor durch das Prestissimo-Tempo ein gutes Theil seines Reizes. — Gestern Abend gab man im königlichen Theater »Wilhelm Tell« in theilweise neuer Besetzung. Die Vorstellung war, mehreren Berichten nach, recht gelungen.

*) Tivoli, der Stolz der Kopenhagener Epiciers, ist eigentlich nur ein feiner »Wurstel-Prater«, ein Lieblingsaufenthalt der demi monde und deren Liebhaber.

✻ **München,** 17. Novbr. Die Oper: »Geneveva« von *Robert Schumann* gelangte an unserer Hofbühne gestern zur erstmaligen Aufführung. Sie war uns Münchenern wie vielen Anderen ein unbekanntes Werk, und es ist das Publikum der Intendanz zu Dank verpflichtet, dass sie die interessante Arbeit eines der bedeutendsten Componisten der Neuzeit ihm vorführte. Im Jahre 1847 wurde genannte Oper von Schumann begonnen und im August des folgenden Jahres vollendet. Zum ersten Male wurde sie in Leipzig am 25. Juni 1850 unter der Direction des Componisten gegeben. Ausser in Leipzig gelangte »Geneveva« bisher in Dresden und Karlsruhe zur Aufführung, aber stets nur mit einem sehr zweifelhaften Erfolge, der die Oper bald wieder vom Repertoire verschwinden machte. Im Opernhause zu Wien soll sie gleichfalls noch im Verlauf dieses Winters gegeben werden. Der hiesigen Aufführung war die sorgfältigste Einstudirung vorausgegangen, und da unser Orchester vortrefflich ist und die Einzelpartien in guten Händen lagen, kamen die Schönheiten des Werkes zur vollen Geltung. Gleichwohl konnte es keinen durchschlagenden Erfolg erzielen. Wenn auch die Musik durchweg im edlen Stile gehalten ist, so dass sie nie auf das Niveau des Gewöhnlichen herabsinkt; wenn sie auch eine Fülle von wunderbaren Schönheiten aufweist, sowie im orchestralen Theile einen seltenen Reichthum origineller Klangwirkungen darbietet, erhebt sie sich doch nie zum echten dramatischen Leben. Der Dichter (R. Reinick, der die Dichtungen Tieck's und Hebbel's zu einem Libretto zustutzte) trägt einen grossen Theil an dem Misslingen der Composition. Der Beifall, welcher gespendet wurde, galt fast nur den Darstellern und in erster Reihe dem Frl. Stehle, welche in der Titelrolle durch ihren wunderbar beseelten Gesang und ihr reizvoll edles Spiel eine poesieumflossene Gestalt von mächtigster Wirkung schuf. Während nach dem 1., 2. und 4. Acte die Hauptdarsteller mehrmals hervorgerufen wurden, liess sich nach dem 3. Acte, welcher am schwächsten wirkte, nur ein mässiges Klatschen vernehmen, welches durch kräftiges Zischen sofort zum Verstimmen gebracht wurde. Die Oper dürfte sich nicht lange auf dem Repertoire erhalten.

✻ **München.** Das bekanntlich bereits von Richard Wagner angeregte Project zur Gründung einer Opernschule in Baiern soll nun doch seine Verwirklichung finden, freilich mit einigen Modificationen. Diese Schule soll nämlich nicht in Bayreuth, sondern in München errichtet, in ein gewisses Coordinations- oder vielmehr Filial-Verhältniss zum Hoftheater gebracht und zunächst auch der Leitung der Intendanz der königlichen Hofbühnen unterstellt werden. Die detaillirten Vorschläge zu dem Unternehmen, für das der König entschiedene Sympathien hege, dürfen bereits der königlichen Genehmigung unterbreitet werden sein.

✻ **Paris.** Die Opernfrage soll dieser Tage an maassgebender Stelle eine Entscheidung erhalten haben. Zunächst werden die Künstler der Grossen Oper ihre Vorstellungen nach dem Odéon verlegen, welches zu diesem Behufe von seinem jetzigen Eigenthümer zum Preise von 140,000 Francs auf ein Jahr gemiethet worden ist. Am 4. November 1874 soll unwiderruflich das neue Opernhaus eröffnet werden. Im Odéon wird man nicht sowohl grosse Opern, für welche sich diese Bühne wenig eignet, als das ältere Repertoire von Méhul, Grétry, Gluck u. s. w. cultiviren. Die Schauspieltruppe des Odéon wird inzwischen im Théâtre Lyrique, welches bald vollkommen restaurirt sein wird, Vorstellungen geben.

✻ Aus **Stuttgart** wird der N. fr. Pr. geschrieben: Haben Sie schon einmal von einem Ballet mit Gesang und Dialog gehört? — Wohlan, eine solche Novität wurde uns am 20. v. M. unter dem Titel »Terpsichore im Schattenreiche«, burlesques Tanzpoem in zwei Bildern von Kiedaisch, Musik von Robert v. Hornstein bescheert. Die Scene spielt im Hades, Zeit der Handlung: die Gegenwart. Rhadamanthus, einer der Richter der Unterwelt, hält eine Inspectionsreise und ertappt Charon, den alten Fährmann, auf einer groben Vernachlässigung seines Dienstes. Unter der Beihilfe Mercur's versteht es Charon, den Meister zu besänftigen und ihn dafür zu gewinnen, dass er einer soeben auf der Oberwelt verunglückten Tänzergesellschaft noch eine zeitlang die menschliche Gestalt und die vorige Beschäftigung lässt. Bei dieser Gelegenheit erfährt Rhadamanthus, dass eine der Figurantinnen, mit Namen Lucie, einen Abbé zum Liebhaber gehabt hat, und er benutzt frischweg diese Maske, um an der Balletprobe theilzunehmen. Man denke sich diese Scene auf der Bühne! Der verkappte Abbé tritt ohneweiters die Erbschaft

seines noch unter den Lebenden wandelnden Collegen an und entführt Lucie nebst der ganzen Gesellschaft in den Tartarus, wo sich die Geschichte in ein solides Vermählungsfest des Rhadamanthus-Abbé mit Lucie auflöst. Der Inhalt des zweiten Actes besteht aus den Hochzeits-Feierlichkeiten: bunter Aufzug, lebende Bilder, am Schlusse Apotheose mit bengalischen Flammen. Die Musik Hornstein's ist das Beste an dem Stücke; die Melodien schmeicheln sich leicht ins Ohr, sind pikant und besser thematisirt, als man es sonst bei Balletmusik findet. Als völlig verunglückt müssen wir aber die vermeintlich reformatorische Idee bezeichnen, die bisherigen Grenzen des Ballets durch Zwangsanleihen auf dem Gebiete des Dramas, der Operette und der Posse zu erweitern. Leider ist es ein charakteristischer Zug unserer Zeit, dass sie die Kunstgattungen unter sich zu vermischen trachtet, dass die eine Kunst auf das Gebiet der anderen hinübertappt, anstatt innerhalb ihrer Grenzen sich weise zu beschränken. In ein Ballet gehört kein Dialog, kein Gesang; dieser alte Satz hat sich bewährt. Will man aber eine vollständige Burleske schaffen, so muss sie überwältigend komisch und nicht überbürdet mit allerlei ganz ernsthaften Gesprächen und Orchesterpiècen sein. Balletmeister Ambrogio, der viel sprach und sang, hat auf die Mise-en-scène grosse Sorgfalt verwendet, und die Damen Boor und Brühl ernteten für ihre graziösen Pas Beifall. Im Uebrigen aber verhielt sich das Publikum eisig ablehnend.

✱ **Zürich.** Die Abonnement-Concerte der Allgemeinen Musikgesellschaft begannen am 11. Nov. Das erste Concert brachte an Orchesterwerken *Cherubini's* Ouvertüre zu der Oper »Der Wasserträger« und Symphonie Nr. 3 (Eroica) von *Beethoven*. Als Solisten wirkten mit Herr Augustin Ruff, welcher eine Arie für Tenor aus *Méhul's* Oper »Joseph und seine Brüder« und Lieder von *Schumann* und *Schubert* vortrug, und Herr Jean Becker. Letzterer brachte eine eigene Composition, ein Concertstück in H-moll für Violine (Vorspiel, Rhapsodie und Rondo) und zwei kleinere Stücke von *V. Lachner* und *Wieniawsky* zu Gehör.

✱ Anton Rubinstein befindet sich gegenwärtig in Italien, um dort in den grösseren Städten Concerte zu geben. Der Künstler begann am 23. Nov. in Bologna und wird in Neapel den Cyklus seiner Concerte beschliessen.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 46. *A. Delprat:* Les théâtres lyriques, les chanteurs, les écoles de chant et le public. — *M. de Thémines:* Jeanne d'Arc, drame en 5 actes, en vers, de M. Jules Barbier, musique de M. Gounod. Représenté au théâtre de la Gaîté le 8 nov. 1873. — *M. de Garville:* Semaine dramatique. — *G. Escudier:* La Quenouille de verre. Opéra comique en trois actes de M. M. Albert Millaud et Hengel fils. Musique de Grisart. Représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens, le 7 nov. 1873. — Nouvelles.

Fliegende Blätter f. kathol. K.-M. Nr. 11. Rede des Erzbischofs *Paul Melchers* von Köln auf der 4. Generalversammlung der deutschen Cäcilien-Vereine. — Schlussrede des Weihbischofs *Baudri*, Rede des Pfarrers *A. G. Stein* ebendaselbst gehalten. — Berichte über die Thätigkeit der Cäcilien-Vereine Bozen in Tirol, und der Diöcese Münster im Jahre 1872. — Pfarr-Cäcilien-Vereine. — Das Neueste auf dem Gebiete der Kirchenmusik.

The Choir. Nr. 365. *A. Jullien:* A French view of the musical drama. (Revue et gazette mus. de Paris. Translated.) — The sacred harmonic society. — Moscheles and his contemporaries. Twelfth notice (1836). — *Liszt:* Life of Chopin. (Conclud.) — The Liszt Jubilee. (Times.) — Jeanne d'Arc of Barbier and Gounod. — New Ode by Professor Sir R. P. Stewart and Dr. Waller. — Crystal Palace Concerts etc.

Dwight's Journal of Music. Nr. 849 (vol. 33 no. 15.) *G. A. Macfarren:* J. S. Bach's Passion of St. Matthew. — An American Conservatorio. VI. — The Worcester festival. (From the Palladium.) The late Henry F. Chorley. — German Song Composers. Schubert. Franz Liszt. (Article by Dr. Franz Hüffer on »Popular and artistic song in Germany« in the »Fortnightly Review«.) — Concerts.

Echo, Berliner M.-Z. Nr. 46. Recensionen. — Ueber Vorlesungen und Vorträge.

Euterpe. Nr. 9. *Triberg:* Der Musikunterricht in den Lehrer-Seminarien. — *Baumert:* Johann Karl Schlag. — Ferd. David †. — *Ed. Hanslick:* Die Ausstellung älterer österreichischer Musikinstrumente. (Aus der N. fr. Presse.) — *Ferd. Hiller's* Rede zur Weihe des neuen Conservatoriumshauses zu Cöln am 18. April. — *L. Erk:* Dr. Carl Fr. Julius Altmann. — Karl Wilhelm †. (K. Z.) — Anzeigen und Beurtheilungen.

Le Guide musical. Nr. 46. Robert-le-diable. Première représentation à Paris. — Nr. 47. *H. Blaze de Bury:* Méhul et la musique de l'avenir. — Le Te Deum de Edmond Deprez.

Le Ménestrel. Nr. 50. *V. Wilder:* Wolfgang-Amédée Mozart, l'homme et l'artiste. V. VI. — *Arthur Pougin:* Semaine théâtrale. Répétition générale de Jeanne d'Arc à la Gaîté. — Nouvelles de l'Opéra et des italiens. L'oncle Sam. — Le public à Rome. — Nouvelles. — Nr. 51. *Victor Wilder:* Wolfgang-Amédée-Mozart, l'homme et l'artiste. VII. — *A. Pougin:* Semaine théâtrale. (La commission de l'Opéra. L'Ambassadrice. Don Giovanni.) — *Charles Read:* Charles Bovy-Lysberg. — Nouvelles. — Nr. 52. *Vict. Wilder:* Wolfgang-Amédée Mozart, l'homme et l'artiste. VIII. — *A. Pougin.* Semaine théâtrale. (Norma. Mlle. Krauss; Mazeppa à l'institut; Les scènes pittoresques de M. Massenet; La question de l'Opéra.) La grande musique de concert. La Société de M. Bourgault-Ducoudray. — Le carnaval du dictionnaire. — Nouvelles.

Musica sacra. Nr. 11. Reminiszenzen-Jägerei. (Forts.). — *Fr. Witt:* Musikalische Fahrten 1873. (Schluss.) — *E. Schelle:* Die Orgeln auf der Weltausstellung zu Wien. (Presse.) — *G. E. Stehle:* Bericht über die erste Aufführung des Thurgan'schen Cäc.-Vereins den 8. Septbr. 1873 zu Frauenfeld. — *Ed. Hanslick:* Die Musikinstrumente in der Wiener Weltausstellung. (Claviere.) (Neue fr. Presse.)

The Orchestra. Nr. 528. Concerts, Theatres. — Glasgow festival. — Choral associations. — The stage and the universities. — The late Edward Fitzball. — An unhappy genius (Beethoven). — Nr. 529. Concerts, Theatres. — Glasgow festival. — Reviews (Life of Moscheles). — Clerical singing men. — Musical ramble 1873. — The Criterion theatre.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 46. *E. Neukomm:* Moscheles, sa vie et ses oeuvres. 7e art. — *A. Jullien:* Théâtre de la Gaîté. Jeanne d'Arc, drame en cinq actes et sept tableaux, de M. Jules Barbier, musique de M. Charles Gounod. 1re représent. le 8 novbre. — *H. Lavoix fils:* Séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts. — Nouvelles. — Nr. 47. *Edm. Neukomm:* Moscheles, sa vie et ses oeuvres. 8e article. — *Paul Bernard:* La partition de Pétrarque, grand opéra en cinq actes, de M. Hippolyte Duprat. — *Adrien Laroque:* Revue des théâtres. Nouvelles.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. 49. Der Tanz und die Tänzer in Spanien.

Musik. Wochenblatt. Nr. 46. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. 4.

Neue Zeitschrift f. Musik. Nr. 47. Von der Wiener Weltausstellung. (Schl.) — *Al. Winterberger:* Zwei Festtage in Sondershausen. Dantesymphonie. (Forts.) — *George Neumann:* Ueber Errichtung einer Musikschule für Blinde. (Schl.)

Bibliographie.

Burrowes. — Pianoforte Primer by *J. F. Burrowes*. New edit. with Dictionary of musical terms. London, Cramer. 12 mo. 80 p. 1 s. 6 d. cloth 2 s.

—— Thorougl.-Bass Primer by J. F. *Burrowes*. New edit. carefully edited. London, Cramer. 12 mo. 104 p. 2 s. 6 d. cloth 3 s. 6 d.

Centralblatt, musikalisches. Organ f. d. Interessen der gesammten musikal. Welt insbes. der Musiklehrer u. Musikdirectoren. Hrsg. u. Red. Otto Reinsdorf. 1. Jhrg. Nr. 1 vom 22. Sept. 1873. 52 Nrn. (à 1½ B.) jährl. gr. 4°. Leipzig, Germann in Comm. Vierteljährl. 1 Thlr.

Currie. — A first musical Grammar, for use of schools and pupil-teachers by *James Currie*. Edinburgh, Laurie. London Simpkin. 12 mo. 64 p. cloth 8 d.

Frank. — Kleines Tonkünstler-Lexikon von *Paul Frank*. Enth. kurze Biographien der hauptsächlichsten Tonkünstler früherer und neuer Zeit. Für Musiker und Freunde der Tonkunst. 5. verm. Aufl. Leipzig, Merseburger. gr. 16. 267 S. ½ Thlr.

Schubert. — Der praktische Musikdirector oder Wegweiser f. Musikdirigenten. Auf Erfahrungen gestützte Bemerkungen von *F. L. Schubert*. 2. Aufl. Leipzig, Merseburger. gr. 16°. IV. 80 S. ⅓ Thlr.

—— Die Violine. Ihr Wesen, ihre Bedeutung und Behandlung als Solo- und Orchester-Instrument von *F. L. Schubert*. 2. Aufl. Ebendaselbst. gr. 16°. IV. 128 S. 9 Sgr.

Widmann. — Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- u. Formenlehre. In systemat. gedrängter Darstellung geordnet, theilweise mit Uebungen versehen von *Bened. Widmann*. 3. verb. Aufl. Leipzig, Merseburger. 8°. VIII, 196 S. 16 Sgr.

Lohmeyer, H. Choralbuch für Haus und Kirche. 3. Aufl. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Lex.-8°. VIII, 328 S. 1½ Thlr.

Songs of Gladness. With tunes, original and selected. Tonic Sol-fa edition. London, Sunday school Union. 12 mo. 160 p. cloth 1 s. 4 d.

ANZEIGER.

[246] Demnachst erscheinen in meinem Verlage:

Lieder und Gesänge

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

von

Johannes Brahms.

Op. 59.

(Deutscher und englischer Text.)

Heft I. »Dämm'rung senkte sich von oben« von Goethe. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« von Karl Simrock. Regenlied: »Walle, Regen, walle nieder« von Claus Groth. Nachklang: Regentropfen aus den Bäumen fallen in das grüne Gras« von Claus Groth. Preis 4 Mark 50 Pf. netto.

Heft II. Agnes: »Rosenzeit wie schnell vorbei bist du doch gegangen!« von E. Mörike. »Eine gute Nacht pflegst du mir zu sagen« von G. F. Daumer. »Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh« von Claus Groth. »Dein blaues Auge hält so still« von Claus Groth. Preis 3 Mark 60 Pf. netto.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

---

[247]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Chopin, F., Mazurkas für das Pianoforte. Neue Ausgabe. 4. **Roth cartonnirt.** 2 Thlr. 15 Ngr.

Liederkreis. 100 vorzügliche Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pfte. Neue Folge. Elegant gebunden. 5 Thlr.

Schumann, Rob. und **Clara, Lieder und Gesänge** für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Mit einem Anhange von zwei- und dreistimmigen Liedern. Ausgabe für eine tiefere Stimme. gr. 8. **Roth cart.** 2 Thlr. 15 Ngr.

---

[248] In der C. H. Beck'schen Buchhandlung in Nördlingen ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Entstehung der Oper.

Von **H. M. Schletterer,** Kapellmeister.

7½ Bogen 8⁰. br. 18 Sgr. oder fl. 1. —

---

[249] Bei *F. E. C. Leuckart* in Leipzig erschien soeben:

Abriss der Musikgeschichte.

Für Lehrerseminare und Dilettanten

bearbeitet von

Bernhard Kothe.

Geheftet. — Preis 15 Ngr.

---

[250] In meinem Verlage wird demnächst erscheinen:

Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Compositionen von **Franz Schubert**, herausgegeben und mit chronologisch-bibliographischen Anmerkungen versehen von **Gustav Nottebohm.**

Wien, December 1873. *C. A. Spina's Nachfolger* (*Fr. Schreiber*).

---

[251]

Ausgabe Breitkopf & Härtel.

Werthvolle Musikwerke

in eleganten und billigen **roth cartonnirten** Bänden.

Bach, Beethoven, Cherubini, Gluck, Haydn, Mozart; Chopin, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Schumann, Weber etc.

Verzeichnisse gratis durch alle Buch- und Musikhandlungen.

Giesshübler.

Seine specifische Wirkung erstreckt sich auflösend auf das Lymph- und Drüsensystem und ist das brillanteste Erfrischungsgetränk zu allen Tageszeiten, ist daher besonders **Sängern** und **Sängerinnen** zu empfehlen. In frischer Füllung stets zu beziehen durch alle Mineralwasserhandlungen und direct bei dem Besitzer

Heinrich Mattoni,
k. k. Hoflieferant.

[252] **Carlsbad** (Böhmen).

Dem musikalischen Publikum

wird hiermit die im Verlage von ***F. Hösick*** in ***Warschau*** erschienene, in Deutschland mit grossem Beifall aufgenommene

[253]

Sammlung

der beliebtesten Italienischen Lieder, Romanzen und Duette

moderner Componisten

bestens empfohlen!

☛ Zu beziehen durch alle Musikhandlungen Deutschlands ☚
Auslieferung für die Buchhändler bei **K. F. Köhler** in Leipzig.

	Sgr.		Sgr.
Badia, Nenella Canzonetta Napolitana für Sopran	10	Gugliemo, O nere pupille	7½
—— — für Mezzo-Sopran	10	Luzzi, Ave Maria	10
Bevignani, Amor che fù	10	Luzzi, La mia stella für Sopr.	7½
Bevignani, La vezzosa	10	—— — für Mezzo-Sopr.	7½
Bianchi, Sarà Sarà	7½	Luzzi, Mia madre	10
Bollatti, La Mammoletta	5	Luzzi, La tradita	7½
—— — für Mezzo-Sopran	5	Marchetti, Perchè si more	7½
Braga, Non ti fidare	10	Mariani, Antifona alla Madonna	10
Campana, Aimer c'est vivre Duett	15	Mariani, Una foglia	10
Campana, La floraia di Firenze	12½	Mattei, Non è ver	10
Campana, Gioja e dolore	10	Mattei, Non tornò	10
Campana, Morir per tè	10	Millilotti, Il fiorellino	12½
Campana, Perchè	7½	Morel, O! volutta che sei	10
Campana, Povera Lia	10	Paladilhe, Chanson du pêcheur	10
Campana, Sei troppo bella	10	Pane, Lia	10
Campana, Una sera d'amore Duett	12½	Pane, La tua voce	17½
Campana, Te Sola	10	Pane, D'Antunno	10
Campana, Tutto possa Duett	12½	Perullo, Lo chianto de lo marenaro	7½
Campana, La veglia	10	Pinsuti, Il ciel stellato. Duettino	15
Casotti, Fioraja	7½	Pinsuti, T'amava allor	10
Coen, Allora ed oggi	7½	Robandi, A la stella confidente	12½
De Giosa, Il corallaro	12½	Scuderi, Dormi pure	10
De Giosa, La veste di lutto	10	Sobanski, Un bacio	7½
Ferrara, O salutaris Duettino	10	Stanzieri, Io t'amerò	10
Filippi, Perchè	10	Tangioni, Povero fior	5
Gabriel, l'Excommunié	7½	—— — f. Mezzo	5
Giamboni, Giulia gentil	7½		
Guercia, E non mi chiami	10		
Guercia, Non m'amava	10		

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 10. December 1873. **Nr. 50.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über Modulation. Zweites Capitel: Tonart (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Neue Clavierlieder [I. J. H. Franz (Fortsetzung)]). — Bibliographische Beiträge. Zweite Folge: Sechsstimmige Madrigale (1579—1594) (Fortsetzung). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. Bibliographie). — Anzeiger.

Untersuchungen über Modulation.

Von **Reinh. Succo.**

Zweites Capitel: **Tonart.**

(Fortsetzung.)

Wir haben bis jetzt sieben Tonarten gefunden, die sich auf 12 verschiedene Tonstufen erheben lassen, wodurch wir also 84 Tonarten erhalten würden, von denen je sieben immer eine gemeinschaftliche Gruppe bilden. Ausserdem könnte eine jede dieser 84 Tonarten wieder in doppelter Gestalt, entweder in der natürlichen (authentischen) oder abgeleiteten (plagalischen) Form erscheinen, wodurch sich jene Zahl noch verdoppeln würde. Selbstverständlich brauchen wir, um die transponirten Tonarten vollständig zu erhalten, nur ein und dieselbe Octavengattung zu transponiren, z. B. die von uns bisher als erste angenommene *C—c*, aus welcher sich dann die übrigen 6 Gattungen in jeder Transposition entwickeln lassen. Es ist übrigens bekannt, dass die Praxis der theoretischen Anschauung noch in so weit Rechnung trägt, dass sie in der N o t e n s c h r i f t niemals eine wirkliche Identificirung des chromatischen und diatonischen Halbtons zulässt. Dadurch erweitert sich der Kreis der Transponirungen noch über die Zahl 12 hinaus um einige Gruppen von Tonarten, d. h. soweit die Praxis es für gut befindet, sich mit der dadurch herbeigeführten Erschwerung der Notenschrift einverstanden zu erklären. Ich will hier nicht unterlassen zu erwähnen, dass einige neueste Theoretiker versucht haben, auch diesen letzten Rest einer mehr vocalen Anschauung musikalischer Verhältnisse: die Auseinanderhaltung des chromatischen und diatonischen Halbtons in der Notenschrift, zu streichen. Diese Versuche laufen darauf hinaus, die Vorstellung der Diatonik gänzlich aus dem musikalischen Sinne zu verbannen, und an Stelle derselben die chromatische, temperirte Scala als Grundlage für die Musik einzuführen. Jedoch wie sie vereinzelt aufgetreten sind, werden sie hoffentlich auch vereinzelt bleiben. Sind wir doch schon in der Praxis weit genug auf dem Wege des Chromatischen vorgedrungen, als dass wir uns nicht mit allen Kräften dagegen zu wehren hätten, auch in die Theorie und demzufolge in die Lehre eine Anschauung einzuführen, welche diesen beiden den Boden, der jetzt schon kein gänzlich sicherer mehr ist, unter den Füssen völlig wegziehen würde.

Der Einfluss der Instrumente, der, wie wir sahen, ganz wesentlich zu der Entwickelung der chromatischen temperirten Scala beigetragen hat, offenbart sich aber auch noch in anderer Weise. Er ist es hauptsächlich, welcher im Laufe des eben beschriebenen Entwickelungsprocesses der Transpositions-Tonarten ein A u f g e b e n d e r O c t a v e n g a t t u n g e n a l s s e l b s t ä n d i g e T o n a r t e n herbeiführte. Das Instrument nämlich mit seinen feststehenden Tönen musste bald zur Bestimmung einer absoluten Tonhöhe für jeden einzelnen Ton führen, oder wie wir es nennen, zur Annahme eines Gabeltones. Dadurch aber kommt allmälig eine Anschauung für die Unterscheidungen der verschiedenen Tonarten in Aufnahme, welche, anstatt auf den inneren Bau jeder einzelnen, nur auf das gegenseitige Verhältniss ihrer absoluten Tonhöhen sieht. Wenn wir z. B. die erste Octavengattung einmal von dem Tone *c*, sodann aber von *d* aus anfangen, so macht das in dem gegenseitigen Verhältniss der einzelnen Töne einer jeden freilich keinen Unterschied aus, wohl aber ist die veränderte Tonhöhe immerhin ein Unterschied, der unter Umständen sich unserer Vorstellung sehr merkbar einprägen kann. Haben wir z. B. zwei Trompeten, von denen die eine in *C*, die andere in *D* steht, so würden wir, falls wir keine Vorstellung einer absoluten Tonhöhe besässen, in ein und derselben von beiden Instrumenten auf ganz gleiche Weise nacheinander vorgetragenen Melodie keinen Unterschied finden, falls nur ein so genügend grosser Zeitraum zwischen beiden Vorträgen liegt, dass die Tonhöhe, in welcher die erste Trompete die Melodie vortrug, schon vergessen sein kann, wenn die zweite gehört wird. Anders dagegen, wenn die beiden Trompeten ihre Melodie unmittelbar hintereinander vortragen. Da wird selbst ein wenig gebildeter Zuhörer den Unterschied wahrnehmen. Die Vorstellung einer absoluten Tonhöhe ist aber wesentlich Gedächtnisssache. Dieses Gedächtniss jedoch ist bei Leuten, die für Musik beanlagt sind, nicht selten anzutreffen; ja es ist geradezu eines der auffallendsten Zeichen der Begabung. Für diese also wird die Verschiedenheit der von den beiden Trompeten vorgetragenen Melodien unter allen Umständen feststehen, nur dass sie nicht in sich selbst, sondern allein durch ihre Tonhöhen verschieden sind. Je grössere Vorrechte man aber dem instrumentalen Wesen in der Musik einräumt, um so mehr erhalten für die Vorstellung die auf der blossen Veränderung der Tonhöhe basirenden Unterschiede der Transpositionen ein Uebergewicht über die auf dem inneren Bau beruhenden. Denn wenn es auch für den Gesang in Bezug auf die dabei in Betracht kommenden Schwierigkeiten völ-

lig gleichgültig ist, ob Jemand aus C-dur oder aus Cis-dur eine ihm bekannte Melodie singen soll, so ist dieses doch keineswegs der Fall, wenn auf ein und demselben Instrumente dieselbe Melodie einmal in dieser, das andere Mal in jener Tonart ausgeführt werden soll. Diese verschiedene Schwierigkeit erzeugt für die Vorstellung des Instrumentenspielers den Schein, als ob zwei auf verschiedenen Tonhöhen stehende gleiche Octavengattungen nicht blos durch die Tonhöhe, sondern auch innerlich verschieden seien. Die Vorstellung einer scheinbaren Verschiedenheit vereinigt sich mit der wirklichen Verschiedenheit der absoluten Tonhöhe, wodurch beide allmälig ein Uebergewicht über jene in dem Bau der Octavengattungen liegenden Verschiedenheiten erlangen. Dazu kommt, dass, wenigstens in der zweiten Periode der Musik, dadurch, dass sich der Gesang derselben Notenschrift bedient wie die Instrumente, der Eindruck der blossen Verschiedenheit der absoluten Tonhöhe nach und nach auch für den Sänger das Uebergewicht über die in den Anordnungen der Halbtöne liegenden Verschiedenheiten erlangte. So ist es denn nicht zu verwundern, wenn wir den Begriff Tonart von seiner ursprünglichen auf den inneren Bau der Octavengattungen bezüglichen Bedeutung auf die der Transpositionsscalen übergehen sehen, während jene allmälig in den Hintergrund tritt. Man transponirte nämlich nur eine einzige Octavengattung auf jede in der (temperirten) chromatischen Scala gegebene Tonstufe und nannte eine jede solche Transposition eine Tonart. Auf diese Weise erhält man statt jener 2 × 84, nur 12 Tonarten, während die Tonarten der Octavengattungen, wenn sie überhaupt noch als Tonarten gelten, gleichsam nur als die Unterarten von jenen ersten anzusehen sind. Für die heutige Zeit jedoch ist die Anschauung, dass die Octavengattungen wirkliche Tonarten bilden, fast gänzlich aus dem Bewusstsein geschwunden. Man behandelt sie nur noch als historische Reste einer längst vergangenen Zeit und schenkt ihnen nur als solchen Aufmerksamkeit, ohne sie in ihrer für alle Diatonik grundlegenden Eigenschaft auch für unsere, für die allermodernste Musik zu würdigen. An ihrer Stelle hat man die beiden Klanggeschlechter Dur und Moll substituirt, zu denen ich sogleich übergehen werde. Jene zwölf lediglich durch die Transposition gewonnenen Tonarten möchte ich die Instrumental-Tonarten nennen, da sie ihre Ableitung wesentlich von instrumentalen Vorstellungen hernehmen. Das Entscheidende für die Abgrenzung dieser Tonarten gegen einander ist die absolute Tonhöhe, welche ein und dieselbe Octavengattung (in der alle übrigen eingeschlossen sind) im Tonsystem einnimmt.

In griechischer Zeit war diese Octavengattung, die als Ausgangspunkt für die Transposition diente, diejenige, welche die Halbtöne von der 2.—3. und 5.—6. Stufe hat, und die ebenso, wie in christlicher Zeit als Octavengattung die äolische Tonart genannt wurde. In unserer Zeit ist die Ausgangstonart diejenige Octavengattung geworden, welche die Halbtöne auf der 3.—4. und 7.—8. Stufe hat, und welche als Octavengattung im 15. und 16. Jahrhundert die ionische Tonart hiess. Jene erstere nennen wir heutzutage bekanntlich die Moll-, diese letztere die Dur-Tonleiter. Die Namen der um je einen halben Ton von einander entfernten Transpositionsscalen der späteren griechischen Zeit gebe ich hier nach Ambros.*) Die heutige Zeit benennt die Transpositions-Tonleitern einfach nach ihrem Grundton.

*) Ambros, Geschichte der Musik. I, S. 399.

Namen der Transpositions-Scalen der späteren griechischen Zeit:

F-moll,	Hypodorisch	Tiefe Tonarten.
Fis-moll,	Hypoionisch	
G-moll,	Hypophrygisch	
Gis-moll,	Hypoäolisch	
A-moll,	Hypolydisch	
Ais-moll,	Dorisch	Mittlere Tonarten.
H-moll,	Ionisch	
c-moll,	Phrygisch	
cis-moll,	Aeolisch	
d-moll,	Lydisch	
dis-moll,	Hyperdorisch	Hohe Tonarten.
e-moll,	Hyperionisch	
f-moll,	Hyperphrygisch	
fis-moll,	Hyperäolisch	
g-moll,	Hyperlydisch	

Wir sehen, dass auch hier der die Octave ausfüllende Kreis von zwölf um je einen Halbton in ihrer Tonhöhe unterschiedenen Tonarten um drei überschritten ist. Anscheinend hatte dies, in ähnlicher Weise wie in unserer modernen Musik, seinen Grund zum Theil in der Notenschrift, ausserdem aber auch darin, dass einer jeden Tonart nicht blos ihre bestimmte Länge von zwei Octaven, sondern auch ihr fester Standpunkt in Bezug auf die tiefere oder höhere Octave, von der sie ihren Ausgang nimmt, angewiesen wurde. Auf diese Weise unterscheidet sich allerdings das tiefere F-moll von dem höheren f-moll um das Intervall einer Octave. Für uns Moderne dagegen ist weder die Länge der Tonart — ob wir sie auf eine Octave beschränken oder auf zwei, drei oder noch mehr Octaven ausdehnen — noch die Lage derselben, bezüglich der höheren oder tieferen Octave, von welcher sie ausgeht, ein entscheidendes Moment der Vergleichung. Demnach macht es für uns keinen Unterschied, ob wir z. B. F-moll von dem grossen F oder dem kleinen f aus beginnen; es bleibt dieselbe Tonart, auch in Bezug auf die Tonnamen.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Clavierlieder.

I. J. H. Franz.

(Fortsetzung.)

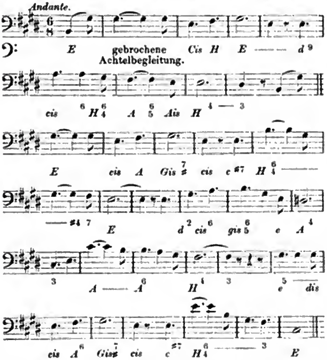
Nr. 9[9] u. 11.[10] Op. 10. 14. V.-N. 9873. 9878. 9879, sind Wagnisse, die für Kühnheit und Fleiss zeugen, für deren Erfolg wir jedoch fürchten, dass die Seltsamkeit der Aufgabe sowohl Sänger als Hörer stutzig macht. Heine's Lied »Du bist wie eine Blume« (Op. 10) als *Quartetto a Canone* zu verarbeiten — nachher sogar (Op. 14) das *Ave Maria* und *Agnus Dei* als *Quint. a Can.* — und beides gleichermaassen modern sentimental, nicht kirchlich: das ist wenigstens singulär! freilich noch nicht dagewesen. Die Gesangs-Cantilene der drei *Canones* ist flüssig, arienhaft melodisch, die drei Themen jedoch für solche Behandlung zu lang. Erfreulich ist zwar, hier vollen Gesang von Männern und Weibern, nicht Mönchs- und

9) Du bist wie eine Blume. Quartetto a Canone für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianofortebegleitung, Dichtung von Heinrich Heine, componirt von J. H. Franz. Op. 10. Offenbach a. M. bei Joh. André. Nr. 9873. Fol. 17 S. fl. 1. 30.

10) 1. Ave Maria: Quintetto a Canone per Soprano, Alto, Contr'-alto, Tenore e Basso posto in musica con accompagnamento di Piano ossia Organo da J. H. Franz. Op. 14. Nr. 1. Ebendas. Nr. 9878. Partiz. con voci. Folio. 16 S. fl. 2.

2. Agnus Dei. Quintetto a Canone per due Soprani, Contr'alto, Tenore e Basso con accomp. di Piano ossia Organo, posto in Musica da J. H. Franz. Op. 14. Nr. 2. Ebd. Nr. 9879. Part. con voci. Fol. 27 S. fl. 3. 18.

Nonnenchöre zu vernehmen, und soweit die äussere Anlage untadelig. Die Melodie des ersten (Heine'schen) Liedes lautet:



Die Stimmen lösen sich ab im auf- und absteigenden Quartenzirkel: Bass *E* — Tenor *A* — Alt *D* — Sopran *A* — Schluss *E*. Das 32taktige Thema (mit Vorgang von 1½ Takt Ritornell) zeigt italisch verliebte Süssigkeit, im Charakter an Richard Hol's geistliche Lieder anklingend. Grossgewachsene Arienlieder canonisch*) behandeln, wäre nun an sich nicht unmöglich, wie wir aus Seb. Bach**) wissen: die hier vorliegenden aber sind dafür zu milchweich; die laue Atmosphäre des Generalbasses gewährt nicht solche Strebepfeiler, deren der rechte Canon (im Thema und Gegenthema) bedarf, damit seine Töne seien wie Spiesse und Nägel, gleich den Worten der Weisen laut Pred. Sal. 12. — Dies im Allgemeinen von allen drei Canones Gesagte äussert sich jedoch verschiedentlich je nach Wort, Tonart, Harmonie, instrumentaler und rhythmischer Behandlung. Ihrer zwei: Heine's Blume und *Ave Maria*, bewegen sich in der liebeschwelgerischen Region von A- und E-dur; das dritte, *Agnus Dei*, nimmt ernstere Miene an im Bezirk von F-dur, doch ists etwas lau und flau umwölkt. Dem ersten 32taktigen Thema steht das zweite (*Ave Maria*) bescheidener gegenüber mit 16 Takten in quintweiser Ablösung. Dagegen *Agnus Dei*, signirt F-dur $^3/_4$ Religioso, non troppo lento! singt sich sogar aus — 36 Takte lang, worauf die übrigen vier Stimmen mühevoll nachpilgern im Gange *f-C-f-C-f*. — Die Folgen dieser seltsamen Behandlung zeigen sich in der monotonen meist steif parallelen Rhythmik, was eher ermüdet als reizt, wie sich am ersten bei wiederholter Aufführung kundgeben würde. — Selbst die meist wohllautende Harmonik und richtige Stimmführung wird diese Uebelstände nicht verhüllen, vielmehr noch klarer das Ungehörige ans Licht bringen, wo dennoch ungelenke Wendungen einschleichen, u. a. den Umstand, dass bei voller sonst wohlgefügter Vierstimmigkeit doch ein ausserhalb stützender Instrumentalbass herbei gerufen wird (*Ave Maria* Op. 10, S. 13, 1). Aehnliches kommt auch im vorhergehenden Opus vor und kann den feinen Hörer verletzen, den naiven wenigstens unsicher machen. Aus gleichem Grunde würden wir den schönen Orgelpunkt am Schlusse (S. 15—16) lieber ersten Ortes dem Singbass anvertrauen, mag dann Orgel und Contrabass gern die Fülle vermehren. Aehnliche Theilung der Stimmen (namentlich der Bässe) aus reiner Willkür war ehedem im reinen (Vocal-) Satz verboten oder doch ungebräuchlich, es sei denn mit selbständig durchgeführtem Basso Continuo, wie in S. Bach's Anfangssätzen der F dur- und der G dur-Messe: herrliche Gebilde überschwellender doch nirgend unklarer (unrhythmisch vertheilter) Kraft, da alles in vollbildlichen Melodien sich aussingt, und nirgend fragmentarische Gebilde ohne Kopf und Fuss, nirgend auch cyclopisches Uebermaass oder dunstige Klangfärberei oder schiefe Perspectiven sich eindrängen.

Die Ausführung angehend ist das Heine'sche Lied das bequemste wohllautendste, vielleicht auch sinngemässeste, da das einfache Stimm-Quartett am Clavier sich mehr still und bescheiden ausnimmt. Dahingegen sind die Quintette wohl als Chöre gemeint, da eine Orgelbegleitung zumal mit drei Clavieren (s. Vorrede zum *Ave Maria*) jede Solo-Besetzung erdrücken oder verdampfen würde, trotz der salonmässig zärtlichen Registrirung.

Nr. **10.** Op. **13.** V.-N. 9909[11]) enthält drei Lieder gleicher Tonweite wie vorher der umfangreichen Donataria gewidmet waren: von Lenau, Rodenberg, Geibel. Sie unterscheiden sich nicht lebhaft von den übrigen; gleiche Mondscheinwärme nebst etlichen Extravaganzen finden sich auch hier mit einzelnen pathetischen Schwärmern vermischt. Lenau's Lied ist, wie sein Urheber, dunkel gefärbt. Zwar regelmässig declamirt, aber auch leider mit clavierigem Uebermaass neben den kalten Melodietönen. Belastet, auch mit einigen unnützen Enharmonien florisirt, wird es kaum so viel wirken wie die mittelguten der früheren Nummern. — Rodenberg's Lied, dem sogenannt schottischen Ton ziemlich gelungen nachgeahmt, ist hier auch mit ähnlichen Anklängen in Töne gebracht: mehr Localfarbe als Herzensgluth, mehr Stelzbein als Fluss der Seele.

Nr. **11.** S. Nr. 9.

Nr. **12.** Op. **15.** V.-N. 10030[12]), Duettino von witzig sentimentalem Wortinhalt, sonderbar an zwei Weiberstimmen vertheilt, beweist wie der Ton das Wort erhöhen kann. Die eigentlich monodisch (Solo) gemeinten Verszeilen:

Tagli al tuo crine e donami
Bella, quel vago fiore.
Dammi quel fior, io (ch' io?) poserò sul core
Per tua memoria.
Vedrò nella camelia
Bella, ma senza amor —

---

*) Canonisch behandeln, wohlgemerkt! was nämlich die Factur, technische Arbeit, Ausmeisselung, Stimmlage und Führung angeht: das ist aber grundverschieden vom ganzbildlichen Canon wie von der Fuge. Die Arie gestaltet sich gleich dem Volkslied als individuelles Gebild monistischer Art, gewissermaassen als Aus- und Ueberklang des Naturwüchsigen, doch immer im Gleise des Natürlichen. Canon und Fuge sind von Natur nicht naiv monistisch sondern dialectisch, mit dem eingebornen Trieb der Spaltung in polare Gegensätze. Ein guter Canon kann eben so wenig unverändert arienhaft vorgetragen werden als ein unverändertes Volkslied canonisch.

**) Bach's W. 1, 89. 266 scheint sogar zwei Doppel-Canones, vocal und instrumental, zu enthalten: doch gilt das nur von den ersteren Durchführungen. Aber wer möchte die Melodien arienhaft verselbständigen?

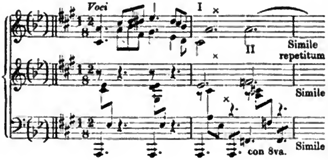
11) Drei Lieder. Nr. 1. Der schwarze Abend von N. Lenau. Nr. 2. Annie Laurie von J. Rodenberg. Nr. 3. Ich sah den Wald sich färben von Geibel, für eine Alt oder Barytonstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und Frl. Filippine von Edelsberg zugeeignet von J. H. Franz. Op. 13. Offenbach a. M. bei Joh. André. Nr. 9909. Folio. 11 S. Pr. cpl. fl. 1. 12.

12) Duettino »Tagli al tuo grine« per Soprano e Contr' alto ridotto per musica da J. H. Franz. Op. 15. Ebds. Nr. 10030. Folio. 7 S. 1 fl.

Di te la vera imagine
Bella, ma senza amor.

Diese Worte in üblem Versmaass und linkischer Sprache sind nun mit elegant freisinniger Willkür ins Musikalische hinein verbessert. Dass aber die spröde Geliebte, nicht Liebende — mit der schönen aber liebeleeren Camelienblume verglichen wird, und dass dieses Compliment zwei Weiblein einander ins Gesicht sagen: das ist doch ein absonderlicher *gustus!* Möge dem Tonsetzer doch gelingen, ein besser klingendes und verständliches deutsches Zwiegespräch unterzulegen — etwa von zwei verliebten Mädchen, die ihre Geliebten gegenseits loben und steigern — das würde ein hübsches Tonbild abgeben; denn die Melodien sind sinnvoll schmeichlerisch, die Zweisinnigkeit der Mägdlein ansprechend in wirkliche Gegensätze der Stimmführung gebracht, das Ganze von graziosem Eindruck, da auch Gesang und Spiel einander auslegen und umschlingen — nicht gegenseitig erwürgen, wie in Clavierliedereien sich bisweilen ereignet. — Aus der Behandlung des Italienischen und Lateinischen möchte man argwöhnen, dass dem Tonsetzer (oder Corrector?) die Sprachen Mühe machten: hier (in Nr. 12) wechselt *Tagli al tuo Crine* mit *grine*, *pertua* ist mehrmal statt *per tua* geschrieben, *tua* einsilbig, *memoria* dreisilbig gebraucht; im *Agnus Dei* steht constant *donna nobis pacem* u. s. w.

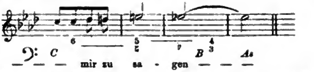
Nr. **13.** Op. **16.** V.-N. 10031.[13]) Ein zweites Duett, ebenfalls italienisch, ist im Sprachlichen besser behandelt, wenn auch die Poesie dieser Barcarola sich nur in Gemeinplätzen hält von schweigender Nacht, Mondlicht und Ruderschlag. Die Melodie der Stimmen ist leidlich singbar, etwas wimmernd sentimental, die clavierige Harmonie-Malerie zuweilen hübsch, anderswo eintönig, ein paar mal gewürzt durch lisztische Wagnerei, z. B. S. 3, 2 = 6, 2:



Nr. **14.** Op. **18.** V.-N. 10163.[14]) Von den drei Liedern des Prinzen Reuss und Grafen Strachwitz, eignet das erste, Vom Namenschneiden in Buchenholz, durch den vielgesungnen verliebten Inhalt gar wohl zu einfacher Melodirung, wie hier geschehen; der sechstaktige hohe Orgelpunkt *f′* mit unterlegter Clavierfioritura fordert einen guten Tenor — denn Weiber singen das Lied schwerlich, da Holzschneiderei nicht ihre Mission ist. — Das zweite, Strachwitz' Ständchen, ist in Wort und Ton gleich trivial, so dass selbst die etwas zukünfterliche Modulation S. 7, 2, 3 wenig Salz dazu bringt. — Etwas besser gehabt sich im dritten Liede das Clavier, während die Stimme kalt und leer syllabisch declamirt. Abscheulich futurisch klingt jedoch die klaffende Wunde S. 9, 1, 4—6:

13) Alla Signora Leila Trebelli Bellini. Barcarola »La notte tace« a due voce composta da J. H. Franz. Op. 16. Offenbach a. M. bei Joh. André. Nr. 10031. Folio. 7 S. fl. 1.

14) Drei Lieder. Nr. 1. Den süssen Namen von Heinrich VII. Prinz Reuss. Nr. 2. Ständchen von Moritz Graf Strachwitz. Nr. 3. Mich treibts von Heinrich VII. Prinz Reuss, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von J. H. Franz. Op. 18. Ebds. Nr. 10163. Folio. 9 S. fl. 1. 12.



Das Ganze schliesst mit dem kühnen Gedanken: Der Geliebten in Sturm und Wetter, in Fels und Wald *con anima e con espressione* zu versichern: Ich liebe dich! S. 9, 1. — *Pourquoi tant de bruit pour une — telle?* Clavierschluss feierlichst; fes^{5}_{3}—As^{5}_{3}.

(Fortsetzung folgt.)

Bibliographische Beiträge.

(Von **Carl Israël.**)

Zweite Folge.

Sechsstimmmige Madrigale (1579—1594).

(Fortsetzung.)

II.

[1594] MADRIGALI | PASTORALI, | Descritti da Diuersi, | ET POSTI IN MVSICA | Da altri tanti Autori à Sei Voci. | Intitolati | IL BON BACIO. | Nouamente stampati. | [Vignette: CONCORDES VIRTVTE ET NATVRAE MIRACVLIS.] | In Venetia Appresso Angelo Gardano.
M. D. LXXXXIIII.

[Biblioth. Cassell. Mus. Quarto 78, 2.]

In Quarto. Canto A—C. Tenore D—F. Alto G—I. Basso K—M. Quinto N—P. Sesto Q—S.

Vorrede auf der Rückseite des Titelblattes: AL CLARISSIMO SIGNOR | MIO OSSERVANDISSIMO, | Il Signor Ottauiano Malipiero.

POiche V. Sig. Clariss. fra l'altre sue rare, & singulari virtù la- | scia honorato loco alla Poesia & alla Musica: nè solo di questo | prende mediocre diletto; ma mostra in esse (com' ogn' un sà) gran- | dissimo intendimento: Perciò hauendo lei fatto animo al Clariss. | Sig. Leonardo Sanuto, di far ridur à questo numero & à questa | perfettione la sequente copia di Madrigali; vaghissimi per se me- | desmi, & per la diuersità di gli Autori dell' una, & l'altra pro- | fessione, & in oltre, compiuti che furono, hauendo essortato que- | sto Clariss. Gentil' huomo a far si che co'l mezo delle stampe fos- | sero veduti, & goduti da ogn' uno; ond' egli per l'amore che si degna portarmi me ne fece libero | dono: Per tutte (dico) queste ragioni, era ben conueneuole che douendo io dargli in luce, & dedi- | cargli alla protettione d'alcuna persona nobilissima & virtuosissima, ricorressi immediate con | l'animo à V. Sig. Clariss. non solo autrice di questa honorata opera, ma anco amata somma- | mente dal detto Clariss. Sig. Sanuto: il che hora facendo, cioe publicandogli con felice sorte sotto l'honorato nome di V. Sig. Clariss. vengo insieme riuerentemente a pregarla, che senza ri- | guardar' al dono, che troppo piu grande si conuerrebbe a Senator di tanta Republica & di tanto | valore, non si sdegni con l'animo suo nobilissimo di aggradirgli: & con ciò le prego longa & | felice vita. Di Venetia il dì 24. Maggio 1594. | Di V. Sig. Clariss. | Deuotissimo Seruitore | Angelo Gardano.

(Neben anderen seltenen und besonderen Eigenschaften auch im Besitz des Vorzuges, dass Sie der Poesie und der Musik einen ehrenvollen Platz gönnen und nicht allein dadurch sich einen nicht geringen Genuss zu verschaffen wissen, sondern in den beiden Künsten auch (wie jeder weiss) ein sehr grosses Verständniss zeigen, haben E. W. dem Herrn Leonardo Sanuto dazu Veranlassung gegeben, den folgenden Abdruck von Madrigalen, die sich ebenso durch ihre eigene Schönheit als durch die Verschiedenheit der Verfasser in Bezug auf die

eine wie die andere Kunst auszeichnen, auf diese Zahl und zu dieser Vollkommenheit zu bringen, und haben ihn überdies nach Vollendung der Sammlung ermahnt, sie durch den Druck jedem zugänglich zu machen, so dass er aus Zuneigung zu mir sich herbeigelassen hat, mir damit von freien Stücken ein Geschenk zu machen. Als ich nun im Begriff stand dieselben der Oeffentlichkeit zu übergeben und sie unter den Schutz eines durch Edelsinn und Vorzüge hervorragenden Mannes stellen wollte, war es aus allen diesen Gründen ganz natürlich, dass mein Blick sofort auf Sie sich wendete, da Sie nicht nur der Veranlasser dieses rühmlichen Werkes sind, sondern auch im höchsten Maasse die Liebe des Herrn Sanuto besitzen. So veröffentliche ich denn jetzt die Sammlung mit gutem Glück unter E. W. geachtetem Namen und richte zugleich an Sie die ehrfurchtsvolle Bitte, Sie möchten mit edelem Sinne sich zur Annahme des Geschenkes geneigt zeigen und nicht darauf Rücksicht nehmen, dass für einen Senator einer so grossen und so mächtigen Republik sich ein weit grösseres allein geziemen würde. Und hiermit wünsche ich Ihnen ein langes und glückliches Leben.

Venedig den 24. Mai 1594. Ihr ergebenster Diener Angelo Gardano.)

Die (21) Tonsetzer sind: Hippol. **B**accusi (Nr. 7) — Lodouico Balbi (Nr. 13) — Lel. Bertani (Nr. 14) — Pier' Andrea Bonini (Nr. 20, à 7 voci) — Gio. **C**auaccio (Nr. 11) — Gio. Croce (Nr. 18) — Stefano **F**elis (Nr. 19) — Gio. Florio (Nr. 6) — Marc' Antonio **I**ngegneri (Nr. 15) — Orlando **L**asso (Nr. 3) — Leon Leoni (Nr. 16) — Gio. Batt. **M**osto (Nr. 4) — Gio. Maria **N**anino (Nr. 10) — Bened. **P**allauicino (Nr. 2) — Constanzo Porta (Nr. 9) — Andrea **R**ota (Nr. 5) — Barthol. **S**pontone (Nr. 12) — Alessandro Striggio (Nr. 1) — Horatio **V**ecchi (Nr. 8) — Giaches **W**ert (Nr. 21, à 7 voci) — Camillo **Z**anotti (Nr. 17).

INHALT.

1. *Siringa al bel Narciso*, Parole di Cortese Cortesi, Musica di Alessandro Striggio.
2. *Sedea fra gigli*, Par. di Francesco Lazaroni, Mus. di Bened. Pallauicino.
3. *Silen di rose*, Par. di Camillo Camilli, Mus. di Orlando Lasso.
4. *Lieta e contenta Irene*, Par. di Antonio Frizimelega, Mus. di Gio. Batt. Mosto.
5. *D'un limpido cristallo*, Par. di Giulio Benalio, Mus. di Andrea Rota.
6. *Mentre Dafne*, Par. di Gio. Batt. Zuccarini, Mus. di Gio. Florio.
7. *Fuggendo i rai cocenti*, Par. di Lodouico Galeazzi, Mus. di Hippolito Baccusi.
8. *Ride Siluia vezzosa*, Par. di Horatio Vecchi, Mus. di Horatio Vecchi.
9. *Chiese Amarilli*, Par. di Franc. Pigna, Mus. di Constanzo Porta.
10. *Chiese Enone a Paris*, Par. di D. Angelo Grillo, Mus. di Gio. Maria Nanino.
11. *Al mormorio sedean*, Par. di Vicenzo Tassello, Mus. di Gio. Cauaccio.
12. *Thirena bella*, Par. di Lorenzo Guicciardi, Mus. di Bartholomeo Spontone.
13. *Alla dolc' ombra*, Par. di F. Gio. Batt. Giusti, Mus. di Lodouico Balbi.
14. *Siede ne gl' occhi*, Par. di Iacomo Belloni, Mus. di Lelio Bertani.
15. *La vaga Pastorella*, Par. di Andrea Stella, Mus. di Marc' Antonio Ingegneri.
16. *D'un lauro a l'ombra*, Par. di Claudio Forzate, Mus. di Leon Leoni.
17. *Alba in fiorite*, Par. di Cornelio Frangipane, Mus. di Camillo Zanotti.
18. *Giua pascendo il gregge*, Par. d' Incerto, Mus. di Giouan Croce.
19. *Disse al leggiadro Alessi*, Par. di Franc. Bozza Caualier, Mus. di Stefano Felis.
20. *Ben fù dolce e soaue* (à 7 voci), Par. di Giorgio Muscorno, Mus. di Pier' Andr. Bonini.
21. *Vicino a un chiaro* (à 7 voci), Par. di Marino Palma, Mus. di Giaches Wert.

Die Tavola (in fine) enthält in drei Columnen die Textanfänge, die Autori delle Parole und die Autori della Musica, die beiden letzteren in alphabetischer Folge der Vornamen.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ **Berlin**, 26. Novbr. (Singakademie. — Stern'scher Gesangverein. — Kotzolt'scher Gesangverein [Schluss].) Der Kotzolt'sche Gesangverein veranstaltete am 24. Novbr. im Saale der Singakademie seine diesjährige erste Soirée unter Mitwirkung der königl. Hof-Opern-Sängerin Frl. Assmann und des Violinisten Herrn Friedr. Struss. Von Chorliedern wurden vorgetragen: *Joh. Eccard:* »Kein Freud' ohn' Dich (aus dem Jahre 1608), *Thom. Morley*: 5stimmiges Tanzlied »Feu'r! Feu'r!« (1595), *F. Schubert:* »An die Sonne«, *Hauptmann:* Zigeunerlied, *Heinrich Hoffmann:* »Wem Gott ein braves Lieb bescheert«, *Bernh. Hopffer:* »Morgenwind« (Mspt.), *Rob Schumann:* »Mich zieht es nach dem Dörfchen« und *Mendelssohn:* »Frühzeitiger Frühling«. Unter diesen hoben sich glanzvoll die von *Eccard* und *Morley* aus; *Hoffmann's* Chorlied ist ein blasses, conventionelles Stück, obgleich wohlklingend, *Hopffer's* dagegen kann nicht einmal letzteres Lob gespendet werden. Wir wundern uns sehr, wie ein Dirigent, der nur Acapella-Gesang mit seinem Vereine pflegen will, solche Stücke in sein Programm aufnehmen kann. Ein schöner reiner Acapella-Gesang kann nur durch das fleissige Einstudiren älterer classischer Vocalcompositionen, wie z. B. der Palestrina's u. A. erzielt werden. Der Chor liess häufig an Reinheit der Intonation, deutlicher Aussprache und Wohlklang vermissen. Frl. Assmann erfreute durch ihre herrlichen Stimmmittel und äusserst noblen Vortrag, der uns an dem Abende nur etwas kühl vorkam; wir haben sie schon mit viel mehr Empfindung singen hören. Sie trug »Dem Unendlichen« von *Fr. Schubert* und zwei Lieder von *Schumann* und *Rubinstein* (»Schöne Wiege«, »Es blinkt der Thau«) vor. Herr Struss zeigte sich in der Wiedergabe der dritten Sonate (A-moll) für Violine von *Seb. Bach* und dem neunten Concerte von *Rode* als wohlgeschulten Geiger. Im Ganzen war die Soirée eine befriedigende. *pp.*

✱ **Berlin**. Am 1. Januar 1874 tritt ein für den deutschen Musikerstand höchst wichtiges Institut ins Leben, nämlich die Pensions-Anstalt des Allgemeinen deutschen Musikerverbandes. Das Institut, welches längst von allen Musikern ersehnt worden und deshalb auch so rasch zu Stande gekommen ist, hat in den weitesten Kreisen Theilnahme und warmes Interesse gefunden, so dass wohl angenommen werden darf, sein Bestand werde für alle Zeiten gesichert sein.

✱ **Breslau**. Die Singakademie unter Leitung des königl. Musikdirectors Herrn Dr. Julius Schäffer brachte am 28. Oct. *Schumann's* »Paradies und Peri« wieder zur Aufführung wie am 2. Novbr. 1869. Dieselbe war recht sorgfältig vorbereitet namentlich was die Chöre betrifft; die Solisten jedoch genügten nicht. Man sollte eine so herrliche Schöpfung nur unter Mitwirkung der vorzüglichsten Kräfte aufführen, dann würde sie viel zahlreichere Freunde finden.

✱ In **Gotha** wurde am 19. Novbr. *Bruch's* »Odysseus« von dem dortigen Musikverein unter Herrn Hofpianisten Tietz' Leitung aufgeführt. Die Hauptsoli waren in den Händen der Damen Frl. Breidenstein und Zangemeister und des Herrn v. Milde. Die Chöre waren fleissig einstudirt. Die Aufnahme des Werkes beim Publikum kann eine enthusiastische genannt werden.

✱ **Halle a. S.** Die Singakademie führte am 22. Nov. unter Herrn Musikdirector Voretzsch's Leitung *Mozart's* Requiem auf. Die Solisten waren Frau Voretzsch, Frau Hufner-Harken aus Jever, Herr Otto aus Berlin und Herr Boeck. — Am 21. Nov. veranstaltete der Hassler'sche Verein eine grosse Musik-Aufführung und brachte u. A. *Händel's* »Acis und Galatea« (nach der Originalpartitur der Deutschen Händelgesellschaft) zur Darstellung. Im Sopran sang Frl. Breidenstein, im Tenor Herr Wilh. Müller aus Berlin, im Bass Herr Opernsänger F. Ehrke aus Leipzig. Die übrigen Nummern des Programms boten die Fest-Ouvertüre für grosses Orchester von *C. Reinecke* und die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von *Beethoven*.

✱ **Leipzig**, 29. Nov. Am 24. Nov. fand die zweite Kammermusikaufführung im Saale des Gewandhauses statt. Die Nummern des Programmes waren: Sonate für Pianoforte und Violoncell (A-dur, Op. 69) von *Beethoven;* Quartett für Streichinstrumente (G-moll, Op. 14) von *R. Volkmann*; Variationen für Pianoforte (F-moll) von *Haydn* und Quartett für Streichinstrumente (A-moll, Op. 41) von *Schumann*. Die Sonate von Beethoven wurde durch die Herren Kapellmeister Reinecke und Cossmann meisterhaft, in einem geistigen Guss und Fluss ausgeführt, wie es eben nur Künstler ersten Ranges vermögen. Ebenso bewährte sich Herr Kapellmeister Rei-

necke in dem Vortrage der Haydn'schen Variationen von neuem wieder als einer unserer hervorragendsten Interpreten classischer Clavierwerke. Herr Cossmann, welcher interimistisch die Stelle des erkrankten ersten Violoncellisten Herrn Hegar übernommen hatte, lernten wir schon in der ersten Kammermusikaufführung kennen. Er besitzt ein echt künstlerisches Auffassungsvermögen und einen schön abgeklärten, wenn auch nicht gerade grossen und glänzenden Ton; sollten wir an seinem Spiele etwas aussetzen, so wäre es das, dass er in einzelnen Stellen noch mit etwas zu viel solistischer Souverainität verfährt, auch nicht alle Passagen bei ihm immer ganz klar klingen, jedoch soll dies nur vorübergehend berührt sein, da beides keineswegs auffällig ist und irgend wie störend die Gesammtleistung beeinträchtigt. Nach der schwunghaften Ausführung der Beethoven'schen Sonate hatten die vier Quartettisten (Herr Concertmeister Röntgen, Haubold, Hermann und Cossmann) mit dem Vortrage des G moll-Quartettes von Volkmann einen schwierigen Stand und vermochten mit dem ersten Satze das Publikum auch nicht zu erwärmen; aber schon nach dem Andante zeigte sich ein regeres Interesse, welches sich am Schlusse zu einem Hervorrufe der vier Künstler steigerte. Am wenigsten vermochte uns der Vortrag des Schumann'schen Quartettes zu befriedigen. Der ganzen Ausführung fehlte Schwung und Feuer; sie verlief zu sehr in blos äusserlicher Correctheit, und die Gedanken der Schumann'schen Tondichtung kamen nicht als spontane Geistesergiessung des Genius unseres grossen Tonmeisters, sondern mehr nur in abgebrochener, sporadischer Weise zur Darstellung; auch war die Tongebung, namentlich in den bewegten Partien, nicht immer eine ganz edle zu nennen, ja selbst die Intonation liess an einzelnen Stellen zu wünschen übrig.

Euterpe. Das dritte Euterpeconcert am 25. November brachte uns in seinem orchestralen Theil *Schumann's* Manfred-Ouvertüre und *Beethoven's* C moll-Symphonie, welche (bis auf die bekannten dreistimmigen Trompetenstellen in der ersteren) vom Orchester recht wacker ausgeführt wurden. Frl. Elisabeth Rabe aus Berlin, die Gesangssolistin des Abends, sang die beiden bekannten Arien »Höre Israel« aus *Mendelssohn's* »Elias« und »Wie nahte mir der Schlummer« aus *Weber's* »Freischütz«. Die genannte Dame verfügt namentlich in den höheren Lagen über hübsche Stimmmittel, hat aber noch manches Fehler- und Schülerhafte in Tongebung und Vortrag abzulegen; indessen wusste sie durch eine gewisse Innerlichkeit im Vortrage und durch ihr bescheidenes Auftreten für sich zu gewinnen und den Beifall des Publikums zu erringen. — Beifall fand zwar auch der Violinsolist Herr Concertmeister Fleischhauer aus Meiningen mit dem Vortrage des *Bruch*'schen Violinconcertes und einer Romanze von *Rubinstein*; aber unsererseits müssen wir gestehen, dass wir denselben nur als Folge eines eben in der Gebelaune befindlichen Publikums, nicht aber wirklicher künstlerischer Vorzüge des Solisten ansehen können, — denn in dem Vortrage des genannten Herrn lag — bei aller Finger- und Bogenfertigkeit, welche derselbe zur Schau trug — nicht ein Zug von Noblesse; er riss vielmehr das Concert recht orchestermässig herunter, und von einem tieferen grammatikalischen Verständniss, von einem Unterscheiden und Auseinanderhalten der Haupt- und Nebensätze der Composition war hier nicht die Rede. Glücklicher als in dem Bruch'schen Concerte war Herr Concertmeister Fleischhauer mit dem Vortrage der Rubinstein'schen Romanze. (Schluss folgt.)

✱ **Leipzig.** [Faust's zweiter Theil.] Am 25. Nov. wurde am hiesigen Stadttheater der zweite Theil von Goethe's »Faust« nach der Willmann'schen Bühneneinrichtung und mit der Musik des Engländers Pierson aufgeführt. Das Ganze war von grossartigster Wirkung, und mit einigen Abänderungen dürfte die Aufführbarkeit feststehend werden. Die Darstellung war eine sehr sorgfältige, die Ausstattung brillant; das Publikum blieb trotzdem kühl. Die Ursache dafür ist in den alten Theater-Parteiungen zu suchen. Die Aufführung begann um 6 Uhr und dauerte 4½ Stunden.

✱ **Mailand.** Im Theater dal Verme zu Mailand wurde am 23. Nov. eine neue Oper: »Giuseppe Balsamo«, Musik von *Sangiorgi*, Text von C. d'Ormeville, gegeben, und zwar nach den Mailänder Blättern mit glänzendem Erfolg. Der Pungolo verzeichnet: »22 Hervorrufe für den Componisten und ebensoviele für die Darsteller; zwei Pièçen wiederholt, beständige und wachsende Aufmerksamkeit bis zum Enthusiasmus«.

✱ **Triest.** Nach einem Telegramme aus Triest ist die erste Vorstellung von *Weber's* »Freischütz« daselbst am 30. Nov. über alle Erwartung glänzend ausgefallen. Der Kapellmeister Faccio, Frau Mariani als Agathe und Herr Maini als Caspar wurden enthusiastisch applaudirt.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 47. *Ch. Delprat:* Les théâtres lyriques, les chanteurs, les écoles de chant et le public. — *M. de Thémines:* Les mésaventures de Tristan. — *M. de Thémines:* Une soirée musicale chez M. Roger. — *G. Escudier:* Chronique musicale. (Don Giovanni aux Italiens. Séance de l'Institut de France. Sa chronique musicale. L'orchestre de femmes.) — Nouvelles.

Cäcilia, Organ f. kath. K.-M. Nr. 11. Ueber das Intoniren der Choralgesänge. — Ueber die hohe Bedeutung der kirchlichen Tonkunst. Rede. — Elementar-Theorie der Musik. (Fortsetzung aus Nr. 7.)

The Choir. Nr. 366. The »Edinburgh Review« on Beethoven. — Letters on music by *L. Ehlert*. Translated by Fanny R. Ritter. — Edinburgh University Musical Society. — Liège conservatoire de musique. — Concerts. — Music in Manchester. — Choral festivals. Edinburgh. — Our Cathedral Organs. Nr. IV. Winchester.

Echo. Berliner M.-Z. Nr. 47. Recensionen. — Die Gedächtnissfeier für Felix Mendelssohn-Bartholdy, veranstaltet vom Stern'schen Gesangvereine am 15. Nov. 1873.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 47. La prima rappresentazione del Roberto il diavolo a Parigi. — I promessi sposi di Ponchielli a Cremona.

Le Guide musical. Nr. 48. Nouvelles.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 48. Ein Beitrag zur Geschichte und Beurtheilung der sogenannten neuen russischen Opern- und Musikschule. Der William Ratkliff der musikalischen Presse (Russischen), von Laroche. (Forts.) — *W. Langhans:* Die Aufführung der »Heiligen Elisabeth« von Liszt.

The Orchestra. Nr. 530. Concerts. Theatres. — Von Bülow everywhere. — Critics on music. — English music ascendant. — The »conscience-stricken« Beethoven. — *J. Ella:* Musical ramble (II.) 1873. — The Liszt festival at Pesth.

Revue et gazette musicale de Paris. Nr. 48. *Edm. Neukomm:* Moscheles, sa vie et ses oeuvres. 9e art. — *Ch. Bannelier:* Curiosités musicales par E. Deldevez. Paris 1873. — *A. Laroque:* Revue des théâtres. — Nouvelles.

Die Sängerhalle. Nr. 22. Der Verfall des deutschen Männer- und Massengesangs in New-York. — Wiener Männergesangverein. Statistik von *Friedr. Böhm.* (Schl.) — 23. und 24. Jahresbericht des Schwäbischen Sängerbundes. — Mittheilungen.

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 51. 52. In Paris. (Dec. 1831 bis April 1832.) Aus *Ferd. Hiller's* Mendelssohn-Buche. Köln. 1. 2.

Körner's Urania. Nr. 10/11. *W. Wackernagel:* Die heilige Cäcilia. Gedicht aus der Euterpe 1866 Nr. 6.) — Ueber den musikal. Theil der Wiener Weltausstellung von *Paul Blumenthal.* — Besprechungen. Aufführungen. — *Th. Mann:* Aus meiner Reisemappe.

Musikal. Wochenblatt. Nr. 47. *H. v. Wolzogen:* Das erste deutsche Bühnenfestspiel. (Forts.) — Litteraturblatt. Otto Ludwig, der Dichter und Musiker. — Nr. 48. *Th. Helm:* Beethoven's Streichquartette. 5.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 48. *Adolf Spiller:* Fr. Liszt's 50jähr. Jubiläumsfeier in Pest. — *A. Winterberger:* Zwei Festtage in Sondershausen. (Dantesymphonie. Schl.) — Nr. 49. *B. Vogel:* Franz Schubert's Kammermusik-Werke. I. Sonaten für das Clavier allein.

Neue freie Presse. Wien. Nr. 3332, 3. Dec. *J. Fr.:* Der zweite Theil des »Faust« auf der Bühne. Musik von Pierson. (Aus Leipzig.)

Bibliographie.

Geyer, F. — Musikalische Compositionslehre in zwei Theilen. Verfasst von *Flodoard Geyer.* 2. Aufl. 1. (einziger) Theil. Das elementare Gebiet. Berlin, Ludwig Rauh. Ohne Jahr. (1873.) gr. 8⁰. XII, 448 S. 2 Thlr. (Nur Titelausgabe mit neuer Vorrede.)

Kotzolt. — Gesang-Schule für den Acapella-Gesang in 4 Cursen für die unteren Klassen der Realschulen, Gymnasien, Seminarien etc. von *Heinr. Kotzolt,* Musikdirector. Berlin, Bahn's Verlag. gr. 16⁰. 11½ Sgr. I. 3. Aufl. 1872. 8 S. 2 Sgr. — II. 3. Aufl. 1872. 16 S. 2½ Sgr. — III. 3. Aufl. 1872. 24 S. 3 Sgr. — IV. 2. Aufl. 1869. 47 S. 4 Sgr.

—— Dasselbe. Commentar. Ebd. 1869. gr. 16⁰. 77 S.

Müller, A. — Wegweiser für den Unterricht im Clavierspiele in engster Verbindung mit der allgemeinen Musiklehre. Mit eingefügter Harmonielehre. Nach method. Grundsätzen praktisch-theoret. bearbeitet u. zum Gebrauche für Lehrende u. Lernende herausgegeben von *Aug. Müller,* Organist. Ems, Kirchberger. Lex.-8⁰. X, 415 S. 2 Thlr.

ANZEIGER.

[254]

Für Geiger.

Im Verlage voo *F. E. C. Leuckart* (*Constantin Sander*) in Leipzig sind soeben erschieneo nnd durch jede Musikalien- oder Buchhandluog zu beziehen:

Becker, Jean, Op. 10. **Concertstück** (Vorspiel, Rhapsodie uod Roodo) io H-moll für Violine mit Orchester. In Stimmen 4 Thlr. Für Violioe mit Piano 1⅔ Thlr.

Gluck, Chr. Ritter von, **Gavotte** aus: »Don Juao« für Piaooforte uod Violioe bearbeitet von *Hermann John.* (Haos von Bülow gewidmet.) 10 Ngr.

Haydn, Joseph, Adagio, bekannt unter dem Titel: Ein Traum für Violioe mit Piano bearbeitet von *Hermann John.* 10 Ngr.

Haydn, Joseph, Menuett, bekannt uoter dem Titel: »Dudelsack-Menuett« f. Violine mit Piano bearbeitet von *Jean Becker*. 7½ Ngr.

Lachner, Vinzenz, Op. 50. **Abschiedsempfindung,** Romanze für Violine mit kleinem Orchester oder Piano. (Jeao Becker gewidmet.) Partitur 15 Ngr. Orchesterstimmen 1½ Thlr. Clavierauszug 15 Ngr.

Ries, Franz, Op. 26. **Suite** (Allemaode, Intermezzo, Andante, Minnetto, Introduziooe e Gavotta) für Violine mit Piano. (Joseph Joachim gewidmet.) 2 Thlr.

Stourdza, Prince Grégoire, Op. 1. **Fantaisie** sur la Prière de »Moise« de Rossini, pour Violoo seul. 2½ Thlr.

Lange, S. de, Op. 15. **Quartett** (E-moll) für 2 Violineo, Viola u. Violoncello (Jean Becker gewidmet). In Stimmeo 1½ Thlr.

---

[255]

Lieder

für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Neue billige Ausgaben in eleganten rothcartonnirten Bänden.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. van, Ausgewählte Lieder. 8⁰.	1	—
—— Dieselbeo für eine tiefere Stimme. 8⁰.	1	—
Curschmann, Fr., Ausgewählte Lieder. 8⁰.	—	15
Franz, R., 35 Lieder und Gesänge. 4⁰.	2	—
Mendelssohn-Bartholdy, F., Lieder und Gesänge. 8⁰.	2	—
—— Dieselbeo fur eine tiefere Stimme. 8⁰.	2	—
Mozart, W. A., Ausgewählte Lieder. 8.	—	15
Schubert, Franz, Lieder. 8⁰.		
—— Erster Band. **Dreissig Lieder** von Goethe	1	—
—— Zweiter Band. **Die schöne Müllerin.** Eio Cyklus von Liedern von W. Müller. Op. 25	—	20
—— Dritter Band. **Die Winterreise.** 24 Lieder von W. Müller. Op. 89	—	25
—— Vierter Baod. **Dreissig Lieder** versch. Dichter	1	10
—— Fünfter Baod. **Schwanengesang**	—	20
—— Sechster Band. **25 Lieder** verschiedener Dichter	1	—
—— Siebenter Band. **25 Lieder** verschiedener Dichter	1	—
—— Achter Band. **25 Lieder** verschiedener Dichter	1	—
—— Dieselben. **Ausgabe für eine tiefere Stimme.** 8⁰. 8 Bände. Zu deo gleichen Preisen.		
Schumann, Rob. und Clara, Lieder und Gesänge. Mit einem Anhange voo zwei- ood dreistimmigeo Liedern. gr. 8⁰.	2	15
—— Dieselben für eine tiefere Stimme. gr. 8⁰.	2	15

Giesshübler.

Seioe specifische Wirkung erstreckt sich auflösend auf das Lymph- uod Drüsensystem und ist das brillanteste Erfrischungsgetränk zu allen Tageszeiten, ist daher besonders **Sängern** und **Sängerinnen** zu empfehlen. In frischer Füllung stets zu beziehen durch alle Mineralwasserhandlungen uod direct bei dem Besitzer

Heinrich Mattoni,
k. k. Hoflieferant.
Carlsbad (Böhmen).

[256]

---

[257] Soeben erschieneo im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

Krause, A., Instructive Sonaten f. das Pianoforte. (Op. 1. 10. 12. 19. 21. 24.) Nach aufsteigender Schwierigkeit geordnet vom Componisten. **Roth cartonnirt.** Pr. 3 Thlr.

Dieselben werden auch einzeln abgegebeo.

Allgemeine Musikalische Zeitung 1873, 12 Novbr.: »ich möchte, dass recht viele Clavierlehrer davoo Notiz oähmen und zor Abwechselung voo Clementi, Kuhlau, Diabelli etc. fleissig nach A. Krause griffen.«

Dem musikalischen Publikum

wird hiermit die im Verlage von *F. Höstck* in *Warschau* erschienene, in Deutschland mit grossem Beifall aufgenommene

[258]

Sammlung

der beliebtesten Italienischen Lieder, Romanzen und Duette

moderner Componisten

bestens empfohlen!

☛ Zu beziehen durch alle Musikhandlungen Deotschlaods ☚
Auslieferung für die Buchhändler bei **K. F. Köhler** in Leipzig.

	Sgr.
Badla, Nenella Canzooetta Napolitana für Soprao	10
—— — für Mezzo-Sopran	10
Bevigoani, Amor che fu	10
Bevignani, La vezzosa	10
Bianchi, Sarà Sarà	7½
Bollatti, La Mammoletta	5
—— — für Mezzo-Soprao	5
Braga, Non ti fidare	10
Campana, Aimer c'est vivre Duett	15
Campana, La floraia di Fireoze	12½
Campana, Gioja e dolore	10
Campana, Morir per tè	10
Campana, Perchè	7½
Campana, Povera Lia	10
Campana, Sel troppo bella	10
Campana, Una sera d'amore Duett	12½
Campana, Te Sola	10
Campana, Tutto possa Duett	12½
Campana, La veglia	10
Casotti, Fioraja	7½
Coen, Allora ed oggi	7½
De Giosa, Il corallaro	12½
De Giosa, La veste di lutto	10
Ferrara, O salutaris Doettinoo	10
Filippi, Perchè	10
Gabriel, l'Excommunié	7½
Giamboni, Giulia geotil	7½
Guercia, E non mi chiami	10
Goercia, Non m'amava	10
Gugliemo, O nere pupille	7½
Luzzi, Ave Maria	10
Lozzi, La mia stella für Sopr.	7½
—— — für Mezzo-Sopr.	7½
Luzzi, Mia madre	10
Luzzi, La tradita	7½
Marchetti, Perchè si more	7½
Mariani, Aotifona alla Madonna	10
Mariani, Uoa foglia	10
Mattei, Non è ver	10
Mattei, Non tornò	10
Miliotti, Il fiorellino	12½
Morel, O! volotta che sei	10
Paladilhe, Chansoo du pêcheur	10
Paoe, Lia	10
Paoe, La tua voce	17½
Pane, D'Autunno	10
Perullo, Lo chianto de lo marenaro	7½
Pinsuti, Il ciel stellato. Duettino	15
Pinsoti, T'amava allor	10
Robaudi, A la stella confideote	12½
Scoderi, Dormi pure	10
Sobanski, Un bacio	7½
Stanzieri, Io t'amerò	10
Taogiooi, Povero fior	5
—— — f. Mezzo	5

---

[259] Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur erschien:

Portrait

von

Ludwig van Beethoven

in Kupfer gestochen von G. Gonzenbach. Gross Royal-Format. Preis 22½ Ngr.

Dieses Portrait entstand durch Ueberarbeitung der besten früheren Vorlagen, unter besonderer Benutzung der bei Lebzeiten des Meisters abgenommenen Gesichtsmaske; es sei hierdurch allen Verehrern des grossen Meisters bestens empfohlen.

[260] Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Bagge, Selmar, Lehrbuch der Tonkunst, oder allgemeine Musiklehre. Für Musiker, Dilettanten und Kunstfreunde. gr. 8. n. $1^1/_3$ Thlr.

Das vorliegende Werk des als Fachmusiker und Kritiker bekannten Autors behandelt im ersten Theile die akustischen Verhältnisse des Tonsystems und die sogenannten Elemente der Musik nach feststehenden Grundsätzen; der zweite Theil enthält eine ausführliche Beschreibung der Instrumente, der verschiedenen Musikformen und Musikarten. Bei knapper und doch leichtfasslicher Darstellung wird das Buch Vielen willkommen sein, die sich mannigfaltige und doch solide Kenntnisse von dem Wesen der Musik verschaffen wollen.

[261] Soeben erschien:

Instructive Ausgabe klassischer Klavierwerke.

Unter Mitwirkung von

Hans von Bülow, Immanuel Faisst, Ignaz Lachner, Franz von Liszt

bearbeitet und herausgegeben von

Sigmund Lebert.

Für den Unterricht eingeführt am Conservatorium in Wien, an der Neuen Akademie der Tonkunst in Berlin und am Stuttgarter Conservatorium.

Vierte Abtheilung:

Sonaten und andere Werke

für das Pianoforte

von

Muzio Clementi.

a) Ausgabe in 2 Bänden:

Bd. I. Nr. 1—10. Bd. II. Nr. 11—18. Jeder geh. Rthlr. 2. oder fl. 3. 30 kr. geb. in Leinwandband Rthlr. 2. 12 Ngr. oder fl. 4. 12 kr.

b) Ausgabe in 18 Heften:

	Thlr.	Ngr.	fl.	kr.
Nr. 1. 6 Sonatinen	—	15.	—	54.
- 2. Sonate. Op. 20. Esdur	—	6.	—	21.
- 3. Sonate. Op. 63. Nr. 1. Fdur	—	5.	—	16.
- 4. Sonate. Op. 26. Nr. 3. Ddur	—	6.	—	21.
- 5. Sonate. Op. 25. Nr. 2. Gdur	—	6.	—	21.
- 6. Sonate. Op. 12. Nr. 4. Esdur	—	6.	—	21.
- 7. Sonate. Op. 36. Nr. 1. Adur	—	6.	—	21.
- 8. Sonate. Op. 26. Nr. 2. Fismoll	—	6.	—	21.
- 9. Sonate. Op. 2. Nr. 1. Cdur	—	9.	—	30.
- 10. Sonate. Op. 47. Nr. 2. Bdur	—	7½.	—	24.
- 11. Sonate. Op. 34. Nr. 1. Cdur	—	10.	—	36.
- 12. Sonate. Op. 40. Nr. 1. Gdur	—	14.	—	48.
- 13. Sonate. Op. 40. Nr. 3. Dmoll	—	10.	—	36.
- 14. Toccata. Bdur	—	5.	—	18.
- 15. Sonate. Op. 34. Nr. 2. Gmoll	—	10.	—	36.
- 16. Sonate. Op. 40. Nr. 2. Hmoll	—	9.	—	30.
- 17. Sonate. Op. 36. Nr. 3. Cdur	—	10.	—	36.
- 18. Sonate. Op. 50. Nr. 3. (Didone abbandonata.) Gmoll	—	14.	—	48.

Zu beziehen durch sämmtliche Buch- und Musikalienhandlungen.

Stuttgart, November 1873.

J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

[262] **Ausgabe Breitkopf & Härtel.**

Werthvolle Musikwerke

in eleganten und billigen roth cartonnirten Bänden.

Bach, Beethoven, Cherubini, Gluck, Haydn, Mozart; Chopin, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Schumann, Weber etc.

Verzeichnisse gratis durch alle Buch- und Musikhandlungen.

[263] Demnächst erscheinen in meinem Verlage:

Lieder und Gesänge

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

von

Johannes Brahms.

Op. 59.

(Deutscher und englischer Text.)

Heft I. »Dämm'rung senkte sich von oben« von Goethe. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« von Karl Simrock. Regenlied: »Walle, Regen, walle nieder« von Claus Groth. Nachklang: Regentropfen aus den Bäumen fallen in das grüne Gras« von Claus Groth. Preis 4 Mark 50 Pf. netto.

Heft II. Agnes: »Rosenzeit wie schnell vorbei bist du doch gegangen!« von E. Mörike. »Eine gute Nacht pflegst du mir zu sagen« von G. F. Daumer. »Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh« von Claus Groth. »Dein blaues Auge hält so still« von Claus Groth. Preis 3 Mark 60 Pf. netto.

Dieselben werden auch einzeln abgegeben.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[264] Neuer Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Hauptmann, Moritz, Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik. Zweite Auflage. gr. 8. n. $2^1/_2$ Thlr.

Küster, Herm., Populäre Vorträge über **Bildung** und **Begründung** eines musikalischen Urtheils. Mit erläuternden Beispielen. gr. 8.

I. Cyklus: Die einfachsten Tonformen. 1 Thlr. 24 Ngr.
II. Cyklus: Die höheren Tonformen. 1 Thlr. 12 Ngr.
III. Cyklus: Der Toninhalt. 1 Thlr.

Die Vorträge wenden sich in ansprechender Weise an jeden Gebildeten, der sich für Musik interessirt und mit ihren ersten Vorkenntnissen vertraut ist. Nachdem die ersten beiden Cyklen die Lehre von den niederen und höheren Tonformen erschöpft haben, um ein Urtheil über den materiellen Theil der Tonkunst zu bilden, geht der soeben erschienene III. Cyklus zum geistigen Theile, zum Toninhalt über, und erörtert unter steter Bezugnahme auf das Mustergiltige der musikalischen Literatur, welches symbolischen Ausdrucks die Musik überhaupt fähig und wie eine objective Deutung ihres Inhaltes möglich sei. Im gegenwärtigen Streite der Partheien zwischen Negirung alles Toninhaltes und einseitigem Betonen des geistigen Elementes mag eine sichere kunstwissenschaftliche Basis für ein massvolles Urtheil am Platze sein.

Lehmann, J. G., Theoretisch praktische Harmonie- und Compositionslehre. Ein Lehr- und Lernbuch für Präparanden, Seminaristen, Schullehrer, Organisten, Kantoren und Musikstudirende. Dritte, neu bearbeitete Auflage. Erster Theil. Die Lehre von der Harmonie oder dem Generalbasse. gr. 8. n. $1^1/_3$ Thlr.

[265] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Goetz, Herm., Op. 8. Zwei Sonatinen

für den Clavierunterricht.

Nr 1. in Fdur. 20 Ngr. Nr. 2. in Es-dur. 20 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Preis: Jährlich 5⅓ Thlr. Vierteljährliche Pränum. 1⅓ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 17. December 1873. **Nr. 51.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Drei Briefe Beethoven's. I. — Untersuchungen über Modulation. Zweites Capitel: Tonart (Fortsetzung). — Anzeigen und Beurtheilungen (Bücher über Musik [1. Beethoveniana. Aufsätze und Mittheilungen von G. Nottebohm. 2. Beethoven's Studien, erster Band, von G. Nottebohm]. Neue Clavierlieder [Fortsetzung: Rich. Barth, Op. 1]). — Eine schwierige Stelle in Boetii de institutione musica lib. I. cap. 34. — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. Bibliographie). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit nächster Nummer schliesst der achte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

Infolge der eingetretenen bedeutenden Preiserhöhung für Papier, Satz und Druck sehe ich mich veranlasst den jährlichen Abonnementsbetrag von 5⅓ Thlr. auf 6 Thlr., den vierteljährlichen Abonnementsbetrag von 1⅓ Thlr. auf 1½ Thlr. zu erhöhen.

J. Rieter-Biedermann.

Drei Briefe Beethoven's.

Mitgetheilt von der Redaction, mit Anmerkungen von **G. Nottebohm.**

Die nachfolgenden drei Briefe sind, soweit uns zu ermitteln möglich war, noch nicht veröffentlicht. Der erste befindet sich im Besitze des Herrn Professor Joachim, der zweite und dritte im Besitze des Herrn Geh. Oberregierungsrath von Loeper zu Berlin.

D. Red.

I.

An Simrock in Bonn.

Wien am 4ten Oktber 1804

Lieber bester Hr: *Simrock*, immer habe ich schon die ihnen von mir gegebene *Sonate*, mit sehnsucht erwartet — aber vergeblich — schreiben sie mir doch gefälligs, was es dann für einen Anstand mit derselben hat — ob sie solche bloss um den Motten zur speise zu geben von mir genommen? — oder wollen sie sich ein besonderes Kaiserliches *privilegium* darüber ertheilen lassen? — nun das dächte ich, hätte wohl lange geschehen können. — Wo steckt dieser langsame Teufel — der die *Sonate* heraustreiben soll — sie sind sonst der geschwinde Teufel, sind dafür bekannt, dass sie, wie Faust ehmals mit dem schwartzen im Bunde stehen, und sind dafür eben so geliebt von ihren Kameraden; — noch einmal — wo steckt ihr Teufel — oder was ist es für ein Teufel — der mir auf der *Sonate* sitzt, und mit dem sie sich nicht verstehen? — eilen sie also und geben sie mir nachricht, wann ich die *S.* ans Tageslicht gebracht sehen werde — indem sie mir dann die Zeit bestimmen werden, werde ich ihnen sogleich alsdann ein Blättchen an Kreutzer schicken, welches sie ihm bei übersendung eines *Exemplars* (da sie ja ohnedem ihre *Exemplare* nach Paris schicken, oder selbe gar da gestochen werden) so gütig seyn werden, beizulegen — dieser Kreutzer ist ein guter lieber Mensch, der mir bei seinem hiesigen Aufenthalte sehr viel Vergnügen gemacht seine Anspruchlosigkeit und Natürlichkeit ist mir lieber als alles *Exterieur* ohne *interieur* der Meisten *Virtuosen* — da die *Sonate* für einen tüchtigen Geiger geschrieben ist, um so passend(er) ist die Dedication an ihn — ohnerachtet wir zusammen korrespondiren (d. h. alle jahr einen Brief von mir) so — hoffe ich wird er noch nichts davon wissen — ich höre immer, dass sie ihr Glück mehr und mehr befestigen, das freut mich von Herzen. Grüssen sie alle von ihrer Familie, und alle andern, denen sie glauben, dass ein Gruss von mir angenehm ist. — Bitte um baldige antwort

Beethoven.

Dieser Brief bezieht sich auf die Sonate Op. 47 (R. Kreutzer gewidmet). Beethoven schrieb sie 1803 und spielte sie im Mai genannten Jahres mit dem Geiger Bridgetower, einem Nord-Amerikaner, den man für einen Mulatten hielt. Nicht ohne Beziehung hat wohl deshalb Beethoven die Sonate in der Original-Handschrift »*Sonata mulattica*« überschrieben. Die Sonate erschien 1805. *G. N.* — Von Simrock's Hand ist auf dem Briefe bemerkt: »707, beantwortet 1804.« Der Brief umfasst 4 Seiten kl. 8⁰. Es erklärt sich aus diesem Briefe wohl auch, warum die Sonate damals hier und da die »Teufels-Sonate« genannt wurde. *D. Red.*

(Fortsetzung folgt.)

Untersuchungen über Modulation.

Von **Reinh. Succo.**

Zweites Capitel: **Tonart.**

(Fortsetzung.)

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung einer dritten Auffassung des Begriffs Tonart. Diese findet ihren Ursprung

wesentlich nur in der Symphonik und gehört daher nicht ebenso, wie die vorher erläuterten Auffassungen beiden Perioden der Musik gemeinsam an, sondern allein der zweiten. In den neueren Lehrbüchern finden wir diese Auffassung gewöhnlich unter dem Namen »Klanggeschlecht« erläutert. Natürlich ist der Ausdruck Klanggeschlecht hier im symphonischen Sinne genommen; im griechischen System bezieht sich der von den Geschichtsforschern und Philologen gebrauchte Ausdruck Klanggeschlecht auf die Unterscheidungen des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Systems, und ist daher nicht mit dem im obigen Sinne gebrauchten gleichen Ausdruck zu verwechseln. Was die vorliegenden Untersuchungen anbelangt, so können wir den in Rede stehenden Ausdruck wohl acceptiren, wenn wir uns dabei klar bleiben, dass die moderne Auffassung von Klanggeschlecht gleichfalls unter die allgemeine Definition des Begriffs Tonart fällt. Dafür, dass dem so sei, spricht schon der Umstand, dass wir im gewöhnlichen musikalischen Verkehr, wo wir uns an schärfere theoretische Unterscheidungen nicht immer binden, sondern gern die allgemeinsten Bezeichnungen wählen, den Ausdruck Tonart ebenso gut, wie auf die Transpositionstonleitern, auch auf das Klanggeschlecht derselben beziehen. Wir sprechen von einer Asdur- ebenso wie von einer Hmoll-»Tonart«, beziehen also letzteren Ausdruck ebensowohl auf die Eigenschaften dur und moll, wie auf die Transpositionsscala mit der Vorzeichnung von 4 Been, resp: 2 Kreuzen. Die folgenden Erläuterungen werden die Beziehungen des Wesens von Klanggeschlecht zum Begriff von Tonart noch deutlicher hervortreten lassen.

Es ist bekannt, dass unter dem Ausdrucke »Klanggeschlecht« in der modernen Musik die beiden Gegensätze Dur und Moll verstanden werden. Letztere Ausdrücke kommen ursprünglich nur dem Dreiklange zu, von welchem sie, jenachdem er mit grosser oder kleiner Terz erscheint, die betreffenden Charakterbezeichnungen sind. Unter den (zusammengesetzten) symphonischen Tonverbindungen ist aber der Dreiklang von allen die wichtigste; denn er ist nicht nur die vollkommenste Consonanz dreier verschiedener Töne, sondern zugleich auch in sich vollkommen abgeschlossen, da wir zu ihm keinen neuen Ton hinzufügen können, ohne ihn zur Dissonanz zu machen. Der doppelte Charakter des Dreiklangs prägt sich auch in den von ihm abgeleiteten Accorden, dem Sexten-Accorde und dem Quart-Sexten-Accorde unmittelbar aus. Aber auch die dissonirenden (zusammengesetzten) Verbindungen empfangen theilweise von ihm den in Dur und Moll ausgesprochenen Charakter. So der Septimenaccord, den wir als eine Verbindung von Dreiklang mit Septime auffassen können, und dessen Versetzungen. Endlich sind auch die sogenannten Vorhaltsaccorde, deren die neuere Musik eine grosse Zahl, mögliche und zum Theil auch unmögliche, annimmt, während der strengere Styl sich darin viel beschränkter zeigt, durch ihr Verhältniss zu denjenigen Accorden, denen sie als Vorhalt dienen, bemerkenswerth. Sie werden sich immer in der einen oder in der anderen Weise auf jene letzteren zurückbeziehen lassen und stehen daher auch in Rücksicht ihres Charakters in genauem Zusammenhange mit diesen. Nur von den auf dem verminderten Dreiklange beruhenden Zusammensetzungen lässt sich weder der eine noch der andere Charakter behaupten. Durch die kleine Terz ihres Stammaccordes, das Kriterium der Molltonart, gehören sie allerdings anscheinend dem Mollgeschlechte an. Die verminderte Quinte bringt aber ein so neues Element in die Verbindung, dass der Charakter des ganzen Accordes dadurch geändert wird. Von einem »verminderten Septimenaccord in Moll« zu sprechen, wie es der Verfasser einmal bei einer viel gelesenen musikalischen Schriftstellerin gefunden hat, ist daher ein musikalischer Unsinn. Uebrigens vermögen die vom verminderten Dreiklang abstammenden Accorde einmal dadurch, dass sie in Folge ihrer dissonirenden Eigenschaft niemals Schlussaccorde werden können, und sodann auch in Folge ihrer verhältnissmässigen Seltenheit in jeder guten Musik, trotz ihres selbstständigen Charakters niemals grundlegend in dieser letzteren Beziehung zu werden und sind daher für die Erläuterung des Begriffs von Tonart in symphonischer Hinsicht ohne Werth. — Aus Vorstehendem wird es begreiflich, wie sich in einem symphonischen Tonstücke der verschiedene Charakter des Dreiklangs derart geltend machen kann, dass man dem ganzen Stücke entweder den Dur- oder den Mollcharakter beilegen darf, jenachdem mehr symphonische Verbindungen der einen oder der anderen Art vorhanden sind. Da wir nun unter dem Begriffe Tonart die Eigenheit gewisser in dem Tonsysteme selbst gegebenen, oder aus ihm unmittelbar hervorgegangenen Arten von melodischen oder symphonischen Tonordnungen verstanden, die sich auf gewisse leicht bemerkbare und überall wiederzuerkennende Art und Weise von einander unterscheiden, so gehört hierher auch die Charakterunterscheidung von Dur und Moll; denn diese beruht, ähnlich wie in melodischer Beziehung der Charakter der verschiedenen Octavengattungen, auf einer besonderen unter allen Umständen leicht wiederzuerkennenden, jedoch symphonischen Ordnung der Töne.

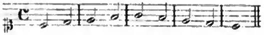
Es bedarf indess, ehe wir das Facit aus dieser dritten Auffassung des Begriffs Tonart ziehen, noch eines näheren Eingehens auf das Verhältniss des Wesens von Klanggeschlecht zu der reinen Melodik, die durch ihre lebensvollen Beziehungen zu dem zweiten Factor der Musik, der Symphonik*), von den ursprünglich nur auf letzere gerichteten Bedingungen des Klanggeschlechtes zum Theil sehr innig mitberührt wird.

Zu Anfang der symphonischen Periode ist freilich in Bezug auf theoretische Fragen von einer Anschauung, welche die symphonischen Bedingungen bei begrifflichen Erläuterungen in Rechnung zieht, wenig zu bemerken. Will sich doch auch in der Praxis die Melodie nur schwer dem Zwange fügen, welchen die symphonischen Bedingungen ihr auferlegen. Als dann am Schluss der ersten Epoche dieser Periode die Versöhnung der beiden widerstrebenden Principien sich in ewigen Meisterwerken genialer Componisten dokumentirte, war die Anschauung von der Nothwendigkeit einer gegenseitigen Bezugnahme der Bedingungen, welchen Symphonik einer-, Melodik andererseits unterworfen ist, noch nicht derart in das Bewusstsein eingedrungen, dass die Theoretiker jener Zeiten mehr davon zu sprechen sich veranlasst gesehen hätten, als die Praxis der Composition nothwendigerweise erforderte. Insbesondere wurde der Begriff Tonart noch ganz wesentlich in seiner melodischen Beziehung aufgefasst. Die symphonischen Charaktereigenschaften Dur und Moll bezog man in dieser ersten und zum grossen Theile auch noch in der zweiten Epoche der symphonischen Periode nur auf den Dreiklang und seine Pertinenzien, während von einer Bezugnahme dieser Begriffe auch auf das melodische Wesen noch kaum eine Spur zu finden ist. Nachdem aber das symphonische Princip durch die lange Gewöhnung für die Vorstellung der Musiktreibenden solche Macht erlangt hatte, dass eine rein melodische Musik fast ganz undenkbar geworden war,

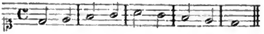
*) Vergl. Cap. I, Symphonik und Melodik, Nr. 21 des gegenwärtigen Jahrganges dieser Zeitung, Sp. 323.

übertrug man die in Dur und Moll repräsentirte Charaktereigenthümlichkeit auch auf die melodischen Formen, soweit sich diese solcher Uebertragung fügen wollten. Sind wir doch in heutiger Zeit kaum im Stande, uns irgend eine Melodie vorzustellen, ohne uns sofort eine symphonische Begleitung dazu zu denken. Allerdings liegt darin der tiefere Sinn, dass Melodik und Symphonik in unausgesetzten Wechselbeziehungen zu einander stehen, und Nichts zeugt besser für die innige Verbindung, welche jene beiden Principien einzugehen fähig sind, so dass sie fast als etwas Untrennbares erscheinen, als jener erwähnte Umstand. Wohl vermag Melodik ganz für sich allein zu bestehen, ohne Rücksichtnahme auf Symphonik. Begeben sich aber beide zusammen zu gemeinsamer Wirkung, so legen die feststehenden Bedingungen, welchen die Symphonik unterworfen ist, der Melodik gewisse Schranken auf, denen sie ursprünglich nicht unterworfen ist, wie sich zum Beispiel deutlich in der Cadenzirung erkennen lässt. Ich mache in dieser Beziehung auf den so oft missglückten Versuch aufmerksam, die alten, der rein melodischen Periode entstammenden gregorianischen Kirchengesänge mit »Harmonien« zu versehen, um sie für den modernen Geschmack gleichsam zuzurichten. Der Versuch ist an und für sich ein widersinniges Unternehmen, da nothwendigerweise dem einen der beiden Factoren, entweder dem melodischen oder dem symphonischen, Gewalt angethan werden muss, also der beabsichtigte Zweck, jene Gesänge uns verständlich und angenehm zu machen, auf keine Weise erreicht werden kann. Das verdienstvolle Werk von Dr. Ludwig Schoeberlein, »Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges«*) leidet an diesem Fehler, dem selbst die Geschicklichkeit des musikalischen Mitarbeiters desselben, Friedrich Riegel, abzuhelfen grossentheils nicht im Stande ist. Den gleichen Fehler finden wir auch in dem in vielfacher Hinsicht ausgezeichneten »Enchiridion chorale« von Mettenleiter.**)

Wenn ich oben von einer Uebertragung der in den Begriffen Dur und Moll repräsentirten symphonischen Charaktereigenthümlichkeit auf die melodischen Formen sprach, so könnte es scheinen, als ob diese Behauptung einen Widerspruch in sich selbst enthielte; denn wie kann das, was anscheinend lediglich dem Symphonischen zukommt, zugleich auch auf das Melodische bezogen werden? Die Möglichkeit einer solchen Uebertragung zeigt sich jedoch, wenn wir bedenken, dass sich einerseits jede symphonische Tonverbindung in eine melodische auflösen lässt, während wir andererseits sehr geneigt sind, beim Anhören einer melodischen Tonverbindung einzelne bedeutsame Töne derselben im Geiste zu einer symphonischen Verbindung zusammenzufassen, welche nun der melodischen Tonfolge gleichsam ihren symphonischen Stempel aufdrücken. So legen wir, um ein Beispiel anzuführen, der Aufeinanderfolge dieser fünf Töne:



unbedenklich den Durcharakter, dieser dagegen:



den Mollcharakter bei. Der Grund davon ist, dass sich diejenigen Töne, welche sich am meisten in beiden Melodien bemerklich machen: der Grundton, als erster und letzter Ton, der fünfte Ton als Spitze der Melodie, der dritte und siebente Ton der Reihe, (wie auch der fünfte,) auf betonten Taktheilen stehend, combinirt gedacht, den Dur-, resp. den Molldreiklang ergeben. Man hört im Verlauf der beiden Melodien den betreffenden Dreiklang in Folge der bezeichneten Stellung und des Verhältnisses zum Grundtone gleichsam aus jeder Melodie herausklingen, und darf sich daher nicht ohne Grund für berechtigt halten, der Melodie selbst den Charakter des Dreiklangs beizulegen. Sehr häufig ist die Aufeinanderfolge der Töne einer Melodie theilweise dem Dreiklange selbst entnommen, wie z. B. in den ersten Verszeilen der bekannten Choralmelodien: »Wie schön leucht' uns der Morgenstern«; »Wachet auf ruft uns die Stimme«; »Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'«; »Wer nur den lieben Gott lässt walten«; »Meine Armuth macht mich schreien« etc. Ist dieses, wie in den aufgeführten Choralmelodien, in so bezeichnender Weise geschehen, d. h. gleich zu Anfang der Melodie, gleichsam das Thema derselben bildend, so erhält auch hier die Melodie auf diese Weise den Charakter des betreffenden Dreiklangs.

Wie wir es bei dem obigen kurzen Beispiele sahen, dessen Töne stufenweis aufeinander folgen, so lässt sich nun der Charakter von Dur und Moll aus der stufenweise geordneten Folge der Töne einer jeden Octavengattung unmittelbar herauserkennen. Aber auch noch in anderer Weise stehen die einzelnen Octavengattungen in einem bestimmten Verhältniss zum Klanggeschlechte. Von der grössten Wichtigkeit in dieser Beziehung ist das Verhältniss derjenigen Dreiklänge zum Klanggeschlecht, welche auf den Hauptstufen der Octavengattungen aus den Tönen derselben aufgebaut werden können. Prüfen wir zu diesem Zwecke die verschiedenen Octavengattungen:

Wie der wichtigste Ton der Octavengattung ihr Grundton ist, so wird auch der auf diesem Tone aus den Tönen der Reihe selbst errichtete Dreiklang von hervorragender Bedeutung für die Auffassung der symphonischen Charaktereigenthümlichkeit der Octavengattung sein müssen. Danach haben die I., IV. und V. Octavengattung den Dur-, die II., III. und VI. den Mollcharakter. Die VII. Octavengattung ist wegen des auf ihrer ersten Stufe stehenden disharmonischen (verminderten) Dreiklangs ausser Betracht zu lassen. Auch wurde sie aus demselben Grunde von den Componisten des 15. und 16. Jahrhunderts, welche noch, entgegen der heutigen Zeit, alle anderen Octavengattungen als grundlegende Tonarten für ihre mehrstimmigen Compositionen benutzten, niemals angewendet*). Aus griechischer Zeit dagegen fin-

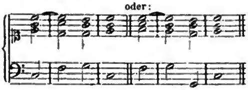
*) Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs nebst den Altarweisen in der deutschen evangelischen Kirche aus den Quellen vornehmlich des 16. und 17. Jahrhunderts geschöpft mit den nöthigen geschichtlichen und praktischen Erläuterungen versehen und unter der musikalischen Redaction von Friedrich Riegel, Professor am Conservatorium, Cantor und Organist an der protestantischen Kirche zu München, für den Gebrauch in Stadt- und Land-Kirchen herausgegeben von Dr. Ludwig Schoeberlein. Consistorialrath, ordentlichem Professor der Theologie und Vorstand der liturgischen Abtheilung des praktisch-theologischen Seminars an der Universität Göttingen. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht's Verlag. 1865—72. Zwei Theile in 3 Bdn.

**) Enchiridion chorale sive selectus locupletissimus cantionum liturgicarum juxta ritum S. Romanae ecclesiae per totius anni circulum praescriptarum, redegit ac comitante organo edidit J. Gregorius Mettenleiter. Jussu et approbatione illustrissimi & reverendissimi Domini Valentini Episcopi Ratisboniensis etc. Ratisbonae. Typis & commissione Friederici Pustet, MDCCCLIII.

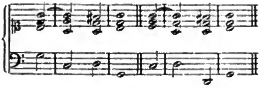
*) Vergl. v. Tucher, zur Musikpraxis und Theorie des 16. Jahrhunderts, VI. Die Tonarten. No. 31 des gegenwärtigen Jahrgangs d. Z. Sp. 484. ff.

den wir keine Andeutung der Nichtanwendung auch dieser Achttonreihe.

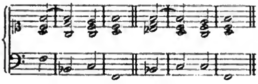
Nächst dem Grundton sind die wichtigsten Stufen in jeder Octavengattung die beiden Dominanten, d. i. der 4. und 5. Ton derselben. Die Wichtigkeit dieser Stufen in symphonischer Beziehung geht daraus hervor, dass die auf ihnen errichteten Dreiklänge bei der Cadenzirung eine wesentliche Rolle spielen. Von den drei Octavengattungen, welche in Ansehung des auf ihrem Grundtone errichteten Dreiklangs zu dem Durgeschlechte gehören, trägt nur die erste (*C*) auf Tonica und beiden Dominanten Dur-Dreiklänge (*c e g*, *f a c*, *g h d*), und lässt daher eine wohleingeleitete mehrstimmige Cadenz ohne Veränderung irgend einer Tonstufe zu:



In der V. Octavengattung (*G*) steht auf der Oberdominante ein Moll-Dreiklang (*d f a*). Die Cadenz bedarf daher der Erhöhung der siebenten Stufe der Octavengattung als Leiteton (*f* in *fis*):



In der IV. Octavengattung (*F*) steht auf der Unterdominante (*h*) der verminderte Dreiklang (*h d f*). In der Cadenz wird daher stets die vierte Stufe dieser Octavengattung erniedrigt (*h* in *b*), wodurch der verminderte Dreiklang auch zu einem Dur-Dreiklange wird.

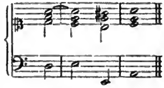


Die Cadenz aber hat den Zweck, den Grundton festzustellen, in symphonischer Beziehung also zugleich den Charakter des Grund-Dreiklangs. Von den drei Octavengattungen, deren Grund-Dreiklang dem Durgeschlechte angehört, fügt sich keine Octavengattung williger den symphonischen Bedingungen des Durgeschlechtes hinsichtlich der Cadenzirung, als die erste. Diese ist somit am meisten geeignet zur Repräsentantin des Durcharakters zu dienen und wird als solche auch allgemein angenommen.

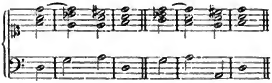
Vergleichen wir in derselben Weise die drei Octavengattungen, welche in Ansehung ihres Grund-Dreiklangs dem Mollgeschlechte angehören, so finden wir, dass nur in der sechsten auf Tonica und beiden Dominanten lauter Moll-Dreiklänge stehen:

a c e, *d f a*, *e g h*;

während in der II. auch ein Dur-Dreiklang: *d f a*, **g h d**, *a c e*, in der III. der verminderte Dreiklang erscheint: *e g h*, *a c e*, **h d f**. Allerdings ist auch in der sechsten Octavengattung eine Cadenz nicht möglich ohne Erhöhung der siebenten Stufe:



Dagegen braucht dieselbe Cadenz in der zweiten Octavengattung zwei Accidentia:



während sie in der dritten, des verminderten Dreiklangs wegen in obiger Form, als vollkommene ganze Cadenz, gar nicht möglich ist. Statt dessen wird für diese Octavengattung eine ihr eigenthümliche Cadenz, die sogenannte phrygische Cadenz angewendet, durch welche die ganze Octavengattung ein eigenthümliches Gepräge erhält. In Bezug auf Klanggeschlecht steht sie nichts destoweniger auch dem Mollcharacter nahe. Von den drei Octavengattungen, welche in Ansehung ihres Grund-Dreiklangs dem Mollgeschlechte angehören, ist also die VI. am ehesten geeignet zur Repräsentantin des Mollcharacters zu dienen.

Es bleiben uns somit von den sieben Octavengattungen als melodische Tonarten nur die beiden: erste und sechste übrig, welche zugleich in symphonischer Beziehung, d. h. also in Bezug auf Klanggeschlecht, als grundlegende Tonarten zu dienen vermögen. Ihre Grundtöne liegen eine grosse Sexte, resp. eine kleine Terz von einander entfernt.

Ziehen wir nun das Facit aus den vorstehenden Betrachtungen über den Begriff Tonart in symphonischer Beziehung, so ergiebt sich dafür die folgende Erklärung, die ebenso, wie die aus nur melodischen Bedingungen entsprungene Auffassung dieses Begriffs, auch auf die Octavengattungen Bezug nimmt, wenn auch der Schwerpunct der Erklärung mehr in dem ursprünglich nur symphonischen Begriffe von Dur und Moll beruht:

Tonart in symphonischer Beziehung ist demnach die Art und Weise, wie sich die Charaktereigenthümlichkeit von Dur und Moll, ausgesprochen in den beiden Octavengattungen I und VI (ionisch und aeolisch) im Tonstücke geltend macht.

Diese beiden Octavengattungen, die erste und die sechste mit ihren Transpositionsscalen sind es, welche heutzutage unter dem Ausdrucke Tonart verstanden werden. Man spricht ebensowohl von einer *C*-Dur-, *G*-Dur-, *F*-Dur-, *Es*-Dur-Tonart, wie von einer *A*-moll-, *E*-moll-, *D*-moll- und *C*-moll-Tonart, und wiewohl die übrigen Tonarten ausser *C*-dur und *A*-moll nichts weiter als die Transpositionen jener beiden sind, so gelten sie doch eben in dem Sinne und in der gleichen Beziehung — denn auch sie sind, der heutigen Zeit entsprechend, wesentlich Instrumental-Tonarten — wie vorher von den mit diesen identischen Transpositionsscalen der Griechen gesagt war, als wirklich verschiedene Tonarten, deren Unterschied ebenso, wie bei jenen, für die Vorstellung des Hörers nur in der veränderten Tonhöhe, für die Vorstellung des

Spielers dagegen noch in dem verschiedenen Maasse der Schwierigkeit beruht, welche sie der Ausführung darbieten.

(Schluss des zweiten Capitels folgt in nächster Nummer.)

Anzeigen und Beurtheilungen.

Schriften über Musik.

1. **Beethoveniana.** Aufsätze und Mittheilungen von **Gustav Nottebohm.** Leipzig und Winterthur, Verlag von J. Rieter-Biedermann. 1872. 8vo, VIII u. 203 S. Preis 2 Thlr. 10 Sgr.

Die hier gebotenen Aufsätze und Mittheilungen sind ihrem Inhalte nach zum Theil schon den Lesern unserer Zeitung bekannt und beziehen sich zum grössten Theil auf einzelne Werke Beethoven's oder auf einzelne in ihnen vorkommende Stellen, die eine nähere Betrachtung und Besprechung nöthig erscheinen liessen. Dann behandeln sie ferner gewisse von Beethoven angewandte Vortragszeichen und geben uns schliesslich in Nr. XXIX Aufschluss über die uns erhaltenen Handschriften Beethoven's, welche den Generalbass und die Compositionslehre betreffen, wobei der Verfasser zugleich Gelegenheit nimmt Ignaz Ritter von Seyfried's Buch »Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse etc.« einer gründlichen Kritik zu unterziehen. Von den 29 Aufsätzen vorliegenden Werkchens erschienen die Nummern I — XXII und XXIV — XXVII zuerst in der »Allg. Mus. Zeitung« von 1869, 70 und 71, Nr. XXVIII in der »Presse« vom 13. Februar 1868 und der bereits angeführte Artikel über Beethoven's Studien (Nr. XXIX) in der »Allg. Mus. Zeitung« von 1863 und 64; und nur der Artikel Nr. XXIII ist seinem Inhalte nach ganz neu. Derselbe enthält eine, wenn auch nur flüchtig hingeworfene und in der Ausführung von Einzelheiten kaum angedeutete Skizze einer Composition des Goethe'schen Erlkönigs. Ist nun auch diese Skizze in ihrer unvollendeten Gestalt liegen geblieben, scheinen auch manche der anderen Mittheilungen und Aufsätze keinen praktischen Vortheil zu bieten, so müssen wir es dennoch als ein grosses Verdienst Nottebohm's hinstellen, dass es ihm gelungen ist, die hier gegebenen Notizen aus den oft sehr schwer zu entziffernden Manuscripten Beethoven's zusammengestellt zu haben. Wir werden durch sie gleichsam in die geheime Werkstatt eines genialen und von der Natur höchst eigenthümlich angelegten Mannes geführt; wir lernen durch sie sein Wesen und seine Art zu schaffen und musikalisch zu fühlen und zu denken, (so weit dies überhaupt möglich ist) näher kennen, und dadurch seine grossen Vorzüge, sowie auch seine Schwächen richtiger beurtheilen. — Einige von den Artikeln (Nr. VI, VIII, XI u. a.) verfolgen aber auch einen kritischen und somit wirklich praktischen Zweck, indem sie die Berichtigungen falscher Stellen in gewissen Ausgaben Beethoven'scher Werke im Auge haben. Diese dürften besonders die Beachtung aller Beethoven-Freunde und Forscher verdienen, da sie den Werken des Meisters selbst zu Gute kommen. Alle in dem vorliegenden Werkchen aber aufgenommenen Artikel sind jetzt nicht Wort für Wort nach ihrer ersten Fassung aus den genannten Zeitschriften abgedruckt, sondern von Nottebohm mit Sorgfalt durchgesehen und zum Theil gründlich umgearbeitet worden. Die Gewissenhaftigkeit des Verfassers in seinen literarischen Arbeiten ist hinlänglich bekannt, und so werden auch diese »Beethoveniana« allen denen, die sich für die Beethoven'sche Muse interessiren, eine werthvolle Gabe sein.

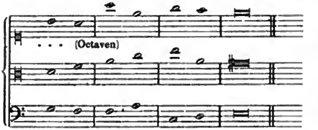
---

2. **Beethoven's Studien.** Erster Band. **Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger und Salieri.** Nach den Originalmanuscripten dargestellt von **Gustav Nottebohm.** Leipzig und Winterthur, Verlag von J. Rieter-Biedermann, 1873. 4°. VIII u. 232 S. Preis 4 Thlr.

Noch wichtiger als das so eben besprochene Werkchen sind die hier herausgegebenen Studien, und zwar in zweierlei Beziehung. Einmal, weil sie uns thatsächlich den Studiengang eines berühmten Mannes klar vor Augen legen, zweitens aber auch, weil das Buch mit der grössten Entschiedenheit und Beweiskraft Ritter von Seyfried's Werk über denselben Gegenstand als werthlos darlegt. Wir kommen auf diesen Punkt zum Schlusse unseres Berichtes noch einmal zurück. — Nottebohm beginnt seine Arbeit mit einer hypothetischen Untersuchung über die Studien, die Beethoven in seiner Heimath Bonn bei Christian Gottlob Neefe, einem Schüler des Leipziger Kapellmeisters J. A. Hiller gemacht hat.*) Bei diesem hat er, wie man annehmen muss, schon in seinem eilften Lebensjahre den Generalbass verbunden mit den einfachsten Regeln der Harmonielehre erlernt. Dann hat ihn der Lehrer wahrscheinlich veranlasst, C. Ph. E. Bach's »Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen«, so wie auch Kirnberger's »Kunst des reinen Satzes« zu studiren. Zu eigentlichen contrapunktischen Uebungen ist es in Bonn aber nicht gekommen, hauptsächlich wohl desshalb nicht, weil Neefe selbst davon zu wenig verstand und die durch Hiller vertretene Richtung stengeren Studien abhold war. Nottebohm theilt uns zwar S. 10 und 11 eine von Beethoven 1783 verfasste zweistimmige Orgelfuge mit, dieselbe ist aber so armselig ausgefallen, dass man deutlich die Unbeholfenheit und Unkenntniss ihres Autors auf diesem Gebiete wahrnimmt. — Erst in Wien, wo Beethoven im November 1792 eintraf, begannen ernstlichere Studien. Beethoven ist 1770 geboren; er stand also schon im zweiundzwanzigsten Lebensjahre und hatte bereits manche herrliche Instrumentalcomposition veröffentlicht, als er dazu kam, einen regelrechten Cursus in der Stimmführung, in diesem so wichtigen Theile der Compositionstechnik durchzumachen. Zunächst nahm er bei Jos. Haydn Unterricht, der wohl einsah, wo es seinem Schüler noch fehle, und ihn nach Fux *gradus ad parnassum* die Gattungen des einfachen Contrapunktes vom zwei- bis vierstimmigen Satz durcharbeiten liess. Haydn's Unterricht war insofern von grossem Nutzen, als dieser an den alten Kirchentönen oder Octavengattungen festhielt, durch welche man allein mit Sicherheit lernen kann, auf den verschiedenen Tonstufen der diatonischen Tonleiter richtige Schlussfälle (Cadenzen) zu bilden. Minder gut war es indessen, dass Haydn manche andere Dinge weniger berücksichtigte, dass er z. B. auf den Ambitus der Stimmen nicht genügenden Werth legte. So finden wir z. B. S. 27 Beispiele des dreistimmigen Satzes, die ihrer Stimmlage wegen niemals gut klingen können. Diese contrapunktischen Uebungen haben aber gerade als Hauptzweck, den Schüler zu zwingen, die Stimmen innerhalb ihres natürlichen Umfangs sanghar und schönfliessend nebeneinander gehen zu lassen. Es müssen daher, (um wenigstens eine äusserliche Regel hier anzuführen) bei vorgeschriebenen vier Gesangschlüsseln die Stimmen so gehalten werden, dass zu ihrer Notirung Hülfslinien nicht nöthig werden. Haydn's eigene Correcturen bringen uns aber bisweilen Tonverbindungen, die kein gründlicher Lehrer billigen kann, wie das folgende Beispiel zeigt:

---

*) Diesen Abschnitt, »Bonner Studien«, hat der Verfasser zuerst in dieser Zeitung Jhrg. 1869 Seite 353 ff. veröffentlicht (welche Bemerkung wir in dem Buche vermissen), jetzt aber auf's neue durchgearbeitet.



Der Gang im Alt ist sehr hässlich; aber auch verdeckte Oktaven sind hier vorhanden, Fehler die auch in anderen Beispielen vorkommen, und oft vom Lehrer nicht corrigirt sind. Das wirklich Gute an Haydn's Unterricht war, wie bereits erwähnt, dass er die Octavengattungen nach alter Weise beibehielt und dieselben nicht mit dem modernen Dur und Moll vertauschte, und auf diese Weise wenigstens dem Schüler eine richtige Anweisung in der Modulation gab. — Der Haydn'sche Unterricht währte nur ein Jahr, und Beethoven kam in dieser Zeit nicht über den einfachen Contrapunct heraus. Haydn reiste dann nach England und Beethoven hat den Unterricht späterhin nicht bei ihm fortgesetzt, ja, er sagt selbst, das ihm Haydn's Unterricht im Grunde nicht genügt habe, hauptsächlich wohl, weil der alte Mann mit Amtsgeschäften so überhäuft war, dass er nicht immer Zeit hatte, die Ausarbeitungen seines Schülers gründlich durchzusehen und zu corrigiren. — Nach Nottebohm's Angabe ging Beethoven deshalb gegen Neujahr 1794 zu Albrechtsberger über. Bei diesem nahm er noch einmal den einfachen Contrapunct durch, und übte sich dann fleissig in der Fugencomposition. Jedenfalls hatte dieser Lehrer mehr Zeit sich seinem Schüler zu widmen und dessen Arbeiten durchzusehen; leider war aber die Lehrart Albrechtsbergers in anderer Beziehung zu frei. Die Contrapuncte bewegen sich nur in Dur und Moll und oft gestattet er dem Schüler als eine Licenz die Anwendung chromatischer Intervalle, wodurch der eigentliche Zweck der Uebungen aufgehoben wird. Die Studien bei Albrechtsberger haben bis zum Frühjahr 1795 gedauert. — Schon im Jahre 1793 wurde Beethoven mit Salieri bekannt, dem er seine Versuche in der Vocalcomposition oder besser in der dramatischen Composition mit italienischen Texten vorlegte. Einen eigentlichen regelmässigen Unterricht scheint er bei diesem indessen nicht genossen zu haben. Die Anweisungen, die ihm Salieri in Betreff der richtigen Declamation gab, sind aber aller Beachtung werth und haben sicherlich einen nicht unbedeutenden Einfluss auf die späteren Lieder-Compositionen so wie auf die Gestaltung seines Fidelio ausgeübt.

Wir haben hier in der Kürze den Inhalt des Buches wiedergegeben, und empfehlen es allen Verehrern Beethovens auf das wärmste, mit dem Wunsche, dass es einen recht grossen Leserkreis finden möge, da es uns aus authentischen Quellen mit dem Bildungsgange eines grossen Künstlers bekannt macht und somit eine nothwendige Ergänzung der Biographie Beethoven's von Thayer bietet, welche der Untersuchung der specifisch musikalischen Bildung aus dem Wege geht. — Der zweite Band wird sich mit Beethoven's eigenen Studien befassen.

Die Zusammenstellung, so leicht sich das Buch auch jetzt lesen mag, hat dennoch dem Verfasser sicherlich viel Mühe gemacht, da die Quellen zum Theil schwer zugänglich waren und das Material einer gewissenhaften Durchsicht und Prüfung bedurfte. Es war dies um so nothwendiger als bereits früher (1832) von unberufener Hand eine Ausgabe der »Studien« versucht war, die aber gänzlich verfehlt ohne alle Kritik sogar Beispiele bringt, die Beethoven nie geschrieben hat, auch in chronologischer Beziehung von den gröbsten Irrthümern wimmelt u. s. w., und auf diese Weise Beethoven in ein falsches Licht stellt. Auch der am Schlusse des Seyfried'schen Buches beigegebene Anhang enthält neben manchem Guten doch Dinge, die des grossen Todten unwürdig sind; wir erinnern nur an das Capitel »Charakterzüge und Anekdoten« nach denen uns Beethoven nicht wie ein Künstler von hoher Bedeutung und ein edel- und grossdenkender Mensch, sondern eher wie ein angehender Tollhäusler erscheint.

Die Austattung des ersten Werkes ist vorzüglich. Bei dem zweiten hätte aber bei dem hohen Preise desselben (der allerdings durch den jetzt äusserst theueren Notensatz bedingt worden ist), besseres Papier verwendet werden können. *H. B.*

Neue Clavierlieder.

(Fortsetzung.)

Nach dieser Collectiv-Ansicht von eines einzelnen Künstlers Herzens-Ergüssen gehen wir fort zur Betrachtung einzelner Werke von Mehreren, welche für ein End-Urtheil zu wenig, zur Auffassung des ersten Eindruckes jedoch manchmal genügend sind. Wer sich mit künstlerischen Vergleichungen — sei es in historischem oder ästhetischem Sinne — ernstlich abgiebt wird es bald gewahr: wie im Gesammtkörper z. B. eines Volkes, Heeres, einer Literatur oder Kunstsammlung das Verständniss der Einzelheit eingewickelt ist; und umgekehrt: wie das Verständniss der Einzelheiten sich nur auf dem Hintergrund grösserer Totalitäten des Gleichartigen entwickelt aufklärt: welche Wechselbezüge denn die neueste und doch uralte Wissenschaft der Statistik nicht allein in den natürlichen Dingen, sondern bis in die innersten Adern des geistigen, sittlichen und künstlerischen Lebens zu erforschen bemüht ist, vergl. Alex. v. Oettingen Social-Ethik oder Moralstatistik I § 111—113.

Richard **Barth**, Op. 1: [15]) 5 Lieder für eine Stimme zeigen ein unsingbares Gemüth, das am Clavier aufgefuttert den Glauben an die Schönheit des Gesanges entweder gar nicht besitzt oder erst auf schmerzlichen Umwegen erfahren muss. So entsetzliche Modulationen wie hier daumsdick aufgetischt werden, sind weder im Augenblick verständlich noch durch zehnmal hören eingänglich, noch im eingeborenen Rhythmus melodischer Harmonie begründet. Einiges steht auch im Widerspruch mit den Worten (S. 11), oder ist gleichgültig dagegen — ob man polnisch oder deutsch, ernst oder scherzhaft, tiefsinnig oder ätherisch Flüchtiges zu vernehmen habe. Nur ein einziges, das vierte der fünf Lieder, hat musikalische Einheit und Gehalt in der träumerisch duettirenden Weise zum Wiegenlied von Reinick. Dieses ist ohne gesuchte Wendungen, nur darin auffallend, dass in der 5. und 6. Liedzeile gegenläufige Rhythmen S. 12, 3, 2 — 12, 4, 1 — dem armen Säugling Ruhe geben sollen, da Sang und Klang einander syncopiren — vielleicht zu Gunsten des sonderlichen Textwortes, dass das Kindlein durch Schreck soll eingeschläfert werden? — Aber doch: dies Lied ists, warum wir den Sänger nicht völlig verwerfen, daher auch von seinen Schwächen die bösesten namhaft machen, ob sie etwa corrigibel sind. — Das erste Lied ist eine kindische Liebelei, brieflich per Brieftaube befördert, aber mit einer Pferdekraft als gälte es ein transatlantisches Telegramm. Was sollten sonst die tiefschneidenden Prolepsen = rhythmische Vorausnahmen einer späteren Harmonie, Anticipationen — welche gleich aufangs S. 3, 3, 4

15) Julius O. Grimm gewidmet. 5 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Richard Barth. Op. 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (13050.) Folio. 15 Seiten. Preis Mk. 2. 50. (Brief an Liebchen von Berthold Sigismund; Wandern und Singen von demselben; Jagdlied von Eichendorff; Wiegenlied. Im Winter von Rob. Reinick; Klage von demselben.)

»leis ans Fensterlein picken« — mit Bolzen wie nur in der 9. Symphonie erträglich sind?

Wo den Meistern was Menschliches begegnet, da haben die Lehrjungen ihren lustigen Tag eilig aufzuraffen, was der Meister fallen lässt. Beethoven hat diese stockige stupfige Figur öfter als andere, bald aus Eigensinn, bald an vergessene Traditionen anknüpfend, hier rhythmisch dort declamatorisch melodisch — er hat sie eigenthümlich genial zu verwenden gewusst an einzelnen Stellen, nicht an allen. — Weil nun diese noch nicht genügend erklärte Figur unter heurigen Kunst-Aspiranten nach Schumann's Vorgang Modesache zu werden drohet, so lohnt es wohl der Mühe, sie nach Grund und Gebrauch etwas genauer anzusehen.

(Ueber die Vorausnahme eines später erwarteten Tones.)

Die Figur also, Vorausnahme eines später erwarteten Tones, hat es an der Art, den Rhythmus auf leise oder stärkere Weise zu verschieben, und ist somit der Synkope verwandt: nur dass die Synkope mehr einseitig den harmonischen Rhythmus erfasst, schärfer einschneidet, daher mehr im Innern der Bewegung als an den äusseren Enden auftritt: wogegen die Vorausnahme mehr den Tonfluss der Melodie angeht, und vornämlich den Cadenzen, Clauseln, Ganz- und Halbschlüssen angehört. Wie beide einander verwandt sind, so gehen sie auch in einander über, zumal bei Beethoven, der zwischen beide noch gern energisch stachelnde Wechselnoten, d. h. umgekehrt betonte Durchgänge einflicht. Ob alle in sich nothwendig, ob sie aus idealen oder technischen Gründen rechtfertig erscheinen, ist eine schwierige, nur auf Umwegen lösbare Frage: ob alle gleich anmuthend, jedem Ohre klingend, keinem Ohre fremd sind; darüber würde ein polyglotter Areopag von Futurikern, Archaisten und Nihilisten wohl bis ans Ende der Tage streiten. Helfen wir uns hier unterdess vorläufig mit einer gedrängten Uebersicht geschichtlicher Theoreme, wohl erkennend wie unvollkommen eben auf diesem Gebiete unsere Kenntnisse sind, da bei wachsendem Aufschluss des Mittelalters alljährlich neue Entdeckungen beweisen, wie weit doch manche jener verschollenen Meister schon geforscht und geschöpft haben, um uns undankbaren Enkeln den Pfad zu ebnen.

Sämmtliche Formeln dieses Bereiches sind zu verstehen als Freiheit der Melodie innerhalb der Naturschranken der Harmonie: die freie Seele im begrenzten Leibe. Der Durchgang, die einfachste und älteste Art solcher Lebensäusserung, ist ein durch den Accord hindurchgehender Scalenton, gleichsam die lebendige Stimme zwischen wallendem Harfenklang, deren *discantus dissonans discordans* sein eignes Leben im Kampf wider die Natur durchsetzt. Die ältere Regel contrapunktischer Zweistimmigkeit erlaubte auf dem schweren (guten) Takttheil nur Consonanz; daneben dürfe jedoch im *motus obliquus* — der Seitenbewegung — ein fremder Ton einschleichen, dessen Fremdheit weniger verletze *propter celeritatem*, und nur auf dem schwachbetonten Taktgliede, als:

A) ist die einfach älteste Art: will man die frühesten Regeln pressen, so gälten nur die getrennten *aa* || *ab* || als ursprüngliche, doch kommen schon in Franco's Zeitalter so verbundene Formen vor wie *aa* + *ab* = *A*. Bald nach ihm wagte man *B*) dieselbe Form auszudehnen, und Antonio de Leno (vielleicht gegen 1350? vgl. Coussemaker *Scriptores* 3, 318) hat schon ausser zweien Töne auch *tre, quattro, sei note per una;* festgehalten wird überall, dass beide Enden consoniren, und dass die Clausel in zwei harmonisch gegensätzlichen Tönen erscheine, z. B. *d–c* | *h–c'* || daher jene Formeln wie hier oben *C** *D** verschmähet werden. Offenbar ist dem Geist des Tonwesens gleichwie der Wort-Rhythmik gemässer, dass am Schluss einer Periode die Gegensätze nochmals stark aufleuchten; daher, wie schwerlich eine rhythmische Periode schliesst – ◡ ◡ –́ –̋, so auch die musikalische ein Gegeneinanderstossen gleicher Harmonie meidet, somit die Verschiedenheit des letzten Tones vom vorletzten natürlich und wohlklingend findet.

Die auf jene ältesten Formeln fortgebaute Entwicklung bis zum Höhepunkt der kirchlichen Kunst unterlassen wir weiter auszuführen, nachdem die treffliche Abhandlung des Freiherrn v. Tucher*) (der wir in buchlicher Gestalt Erneuung und weitere Verbreitung wünschen) die gesammte Kunstpraxis jenes künstlerisch gesegneten Zeitalters in neues Licht gestellt hat. — Seit dem 17. Jahrh. beginnt die Umwandlung in dramatische Weltlichkeit, deren Kunstregeln von den Vorfahren ererbt, doch weiter geführt wurden in der Periode der Weltgeistlichkeit, welche danach wieder abgelöst ward von der reinen Weltlichkeit des Revolutionszeitalters. Seitdem begann der Unterschied von Melodie und Harmonie in Contrapunkt und Generalbass gleichsam als feindlicher aufgefasst zu werden von vielen Lehrern der modern pathetischen in willkürlichen Individualgebilden wirthschaftenden Kunst; eine Periode, in der wir noch stehen, mithin zum endgültigen Urtheil über sie noch nicht befähigt sind. Wenigstens das ist gewiss, dass eine ähnlich befestigte, lehrhaft abgeschlossene Theorie wie jene früheren, über die jüngere — nachbeethovensche — Kunst bisher nicht gelungen ist. Auch hat sich seit der hohen Genialität der sogenannten Genieperiode Manches in unsere Kunst wie in andere eingedrängt, was nicht zum Heil gereicht. Desto höher stehen diejenigen Meister, die von der Fluth nicht verschlungen das Alt-Wahre festhalten: dass alle menschliche Kunst in ihrer Freiheit nicht absolut ist, sondern in den Schranken der gottgegebenen Natur wandelt mit und wider Willen.

*) Freih. v. Tucher: Musikpraxis des 16. Jahrh. Allgem. Musikalische Ztg. 1870. 71. 72.

(Fortsetzung folgt.)

Eine schwierige Stelle in Boetii de institutione musica lib. I. cap. 34.

Durch einen uns befreundeten Philologen ist uns eine Uebersetzung und Erklärung eines Satzes des ersten Buches *de inst. mus.* des Boetius Cap. 34 (Friedlein's Ausgabe S. 224, Z. 16 u. ff.) zugegangen, die jedenfalls besser als die von uns in Nr. 44 Sp. 693 dieser Zeitung gegebene ist und die wir deshalb den Lesern der Allgem. Musikal. Zeitung hier mittheilen wollen: *Nam citharoedus ex cithara, auloedus ex tibia, ceterique suorum instrumentorum vocabulis nuncupantur. Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit. Quod scilicet in aedificiorum bellorumque opere videmus, in contraria scilicet nuncupatione vocabuli. Eorum namque nominibus vel aedificia inscribuntur vel ducuntur triumphi, quorum imperio ac ratione instituta sunt, non quorum opere servitioque perfecta.* Den Kitharöden nennt man nach der Kithara, den Aulöden nach der Flöte und so die Uebrigen nach den Namen ihrer Instrumente; ein Musiker aber ist der, der theoretisch untersucht [erwägt] und die musikalische Kenntniss nicht handwerksmässig, sondern durch die Ueberlegenheit der Forschung

zu seinem Eigenthum gemacht hat [sich angeeignet hat] *). Diese Beobachtung machen wir auch bei Bauten und bei Kriegen **), so zwar, dass schon in der Benennung der Gegensatz [des Geistigen und Mechanischen] hervortritt. ***) Denn mit den Namen derer schmückt [bezeichnet] man Gebäude, oder unter den Namen derer werden Triumphe †) gefeiert, durch deren Oberleitung und Plan sie ins Werk gesetzt worden sind, nicht mit deren, die blos äusserlich und dienend sie [die Gebäude und Kriege nämlich] zur Vollendung gebracht haben.

*) oder macht [aneignet], da mehre codd. *assumit* haben.

**) ob man *opere* oder *opera* liest, macht für den Sinn der Stelle nichts aus.

***) nur dies kann, meiner Ansicht nach, der Sinn der Worte ‚*in contraria scilicet nuncupatione vocabuli*' sein. Dieselben, für den Zusammenhang füglich ganz entbehrlich, könnten als Interpolation gelten, und würden als solche sich durch die lästige Wiederkehr des *scilicet* verrathen, wenn diese Partikel nicht auch sonst so gehäuft bei diesem Autor sich fände. Vgl. z. B. 224, 8 *tantum scilicet quantum corpus mente superatur; quod scilicet rationis expers servitio degit.* — In der späten Latinität sinkt *scilicet* zu einem bedeutungslosen Lückenbüsser herab.

†) nämlich als Belohnungen für glücklich vollendete Kriege.

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

✱ In **Bologna** hatte eine Oper: »I Goti« von *Gobatti* einen ungeheuren Erfolg; viele Nummern mussten wiederholt werden, und der Compositeur wurde unzähligemale hervorgerufen.

✱ **Frankfurt a. M.**, im December 1873. Geehrte Redaction! Ihr Referent ist sich seiner peccata omissionis gegen Ihr geschätztes Blatt sowohl als gegen die Künstler und Kunstinstitute Frankfurts so sehr bewusst, dass er nicht allein sich Ihres Unmuths schuldig weiss, sondern die Berichterstattung gern selber in die Hände eines Würdigeren gelegt oder zurückgegeben hätte, wenn nur dieser Würdige zu finden gewesen wäre. Unter den mancherlei Gründen, welche meine Versäumnisse wenn auch nicht entschuldigen doch erklären, gestatten Sie mir wenigstens den einen anzuführen, dass ich in dem Bestreben, die weder hier noch auswärts nach Gebühr gewürdigten musikalischen Leistungen unserer Stadt zu verdienter Anerkennung zu bringen, Verpflichtungen und Arbeiten übernommen hatte, die meine Zeit und meine Kräfte allzusehr in Anspruch nahmen. — Um einen Ueberblick über die wichtigsten musikalischen Ereignisse der verflossenen Saison zu geben, möge zunächst von den noch nicht besprochenen Museums-Concerten die Rede sein. Die Orchesterwerke, welche in dem von der Concertdirection vorausgeschickten allgemeinen Programm in Aussicht genommen waren, sind in folgender Reihe vorgeführt worden: im V. Concert *F. Hiller's* D moll-Ouvertüre (op. 32, 1) und *L. Spohr's* fünfte (C moll-) Symphonie. — Im VI. Concert (20. Dec.) *Mozart's* Symphonie in Es und *C. Goldmark's* feingearbeitetes Scherzo in E moll, welches im achten, dem Joachim-Concert, wiederholt wurde. Das VII. Concert (3. Jan.) brachte *Beethoven's* erste Symphonie und *Franz Lachner's* fünfte Suite (C moll, op. 135). Das VIII. Concert (am 17. Jan.), durch Joachims Mitwirkung ausgezeichnet, begann mit *Mendelssohn's* schöner Melusine und schloss mit der Pastoral-Symphonie. Das IX. Concert am Geburtstage *Fr. Schubert's* gestaltete sich zu einem Schubertfeste, indem ausschliesslich Werke dieses Meisters zur Aufführung kamen: die grosse C dur-Symphonie eröffnete den Reigen, der erste Satz der unvollendeten Symphonie in H moll schloss ihn. Im X. Concert (am 14. Febr.) erfuhr *Mendelssohn's* A dur-Symphonie zwar eine durchaus gute Aufführung, aber ziemlich laue Aufnahme; zum Schluss diente *Beethoven's* Ouvertüre op. 115 in C. Das XI. Concert am 28. Febr. brachte *Schumann's* 3. Symphonie in Es, zum Schluss *J. Rheinberger's* Vorspiel zu den »sieben Raben«. Das XII. Concert (am 14. März) endlich begann mit *C. Reinecke's* hier zum ersten Mal gehörter Ouvertüre zur Oper »König Manfred«, und mit den gewaltigen Klängen der Eroica schlossen für diesmal die Museums-Concerte. Diese Wahl von symphonischen Werken lässt erkennen, dass die Direction der Museums-Concerte die classischen Werke als die Hauptsache behandelt, aber auch neuere Werke nicht vernachlässigen will. Die Novitäten von Reinecke, Rheinberger, Hiller, Bruch, Goldmark fanden bei dem Publikum im Ganzen entschieden Anklang, und so hoffen wir auch ferner unsere Zeitgenossen in den Programmen des Museums reichlicher vertreten zu finden. Was die Leistungen unseres Orchesters betrifft, so habe ich wiederholt deren Vortrefflichkeit betont und füge jetzt hinzu, dass dieselben, seitdem ich ihnen regelmässig beigewohnt habe, von Jahr zu Jahr an Abrundung und Präcision ganz entschieden gewonnen haben. Ich traue mir in dieser Beziehung ein unbefangenes Urtheil zu, da ich die besten Orchester, von Leipzig, München und andern Städten gleichfalls genau kennen gelernt habe. In der verflossenen Saison wirkten in dem Orchester mit: 20 erste und 15 zweite Violinen, 13 Bratschen, 10 Celli und ebensoviele Bässe: von Bläsern je 2 Flöten, Oboen, Clarinetten und Fagotte; 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauke: zusammen 86 Mitwirkende. Das ist gewiss ein stattliches Orchester. Die Verdienste, welche Herr Musikdirector Carl Müller um die Leitung dieses Orchesters sich erworben hat, springen jedem unbefangenen Beobachter in die Augen. Unter den ausnahmslos rühmlichen symphonischen Aufführungen nenne ich als besonders glänzende die der *Schubert*'schen C dur- und H moll-Symphonie und die der Eroica. Herr Musikdirector Müller musste es erleben, dass am Ende der Saison ein hiesiger Local-Berichterstatter nicht nur seine ganze überaus grosse und anstrengende Thätigkeit, seinen rastlosen Eifer, seine unermüdliche Ausdauer vollständig ignorirte, sondern sogar seine Directions-Fähigkeit überhaupt in Frage stellte. Und diess angesichts so vieler trefflicher Leistungen! Ich erwähne dieses Factum nur als einen Beleg für jenen Missbrauch der Kritik, welcher dieselbe den Künstlern zu einem Gegenstande des Hasses, oder (noch öfter) der Verachtung macht.

(Schluss folgt.)

✱ **Köln.** In dem zweiten der diesjährigen Gürzenich-Concerte kam ausser der Oberon-Ouvertüre von *C. M. v. Weber* und der zweiten Sinfonie von *Beethoven* die »dramatische Cantate« Nal und Damajanti von Dr. *F. Hiller* zur Aufführung und zwar zum erstenmale. Mit dem Erfolge kann der Componist wohl zufrieden sein; Beifall wurde ihm reichlich gespendet, und die Berichterstatter der hiesigen Zeitungen haben auch nicht gezögert dem neuen Werke die gebührende Anerkennung zu zollen. Dass in diese kritischen Lobsprüche hin und wieder auch ein »unliebenswürdiges Aber« verflochten wurde, brauche ich kaum zu erwähnen; das versteht sich ja ganz von selbst, denn einige kritische Reservationen bilden nun einmal einen unerlässlichen Bestandtheil eines guten Concertberichtes. — Die Aufführung war übrigens vortrefflich, die Chöre waren mit grosser Sorgfalt einstudirt und die Solopartien durch Miss Emma Thompson, Frl. Dickhoff und die Herren Wolff und Scheiper gut besetzt. — In dem dritten Concerte hatten wir Herrn und Frau Joachim als Gäste, deren Vorträge denn auch fast ausschliesslich das Interesse des dichtgedrängten Auditoriums in Anspruch nahmen. Herr Joachim spielte das neue Violin-Concert von *Hiller*, die Teufels-Sonate von *Tartini* und als Zugabe noch das Abendlied von *Schumann*. — Frau Joachim sang ausser drei Liedern (Memnon von *Fr. Schubert* — Schäferlied von *J. Haydn* — und Wiegenlied von *J. Brahms*) noch das Solo in einem Psalm von *Marcello*, dessen Tutti-Sätze vom ganzen Chore und zwar mit italienischem Texte gesungen wurden. Zweckmässiger wäre es gewesen, aus dem Chore diejenigen Sänger auszuwählen, welche wenigstens die italienische Aussprache kennen, zumal es sich ja nur um kleine Unisono-Sätze handelt. Ein Chor mit italienischem Texte von Sängern vorgetragen, welche zum grossen Theile keine Ahnung von dem fremden Idiom haben, klingt »chinesisch« mehr als italienisch und macht einen herzlich schlechten Effect. — Von dem Chore hörten wir ausserdem das *Mendelssohn*'sche »Verleih uns Frieden«, welches recht gut, aber etwas schleppend gesungen wurde. — Ausser diesen Nummern kamen zur Aufführung: die Ouvertüre zu Genofeva von *Schumann*, eine Sinfonie in H dur für Streichinstrumente, zwei Oboen und zwei Hörner von *J. Haydn*, und zwei Märsche von *Friedr. Kiel*. Bei der *Haydn*'schen Sinfonie erwies sich die einfache Besetzung der Blasinstrumente als zu schwach gegenüber dem stark besetzten Streichquartette: wollte man sich zur doppelten Besetzung der ersteren nicht entschliessen, so hätte man die Besetzung des letzteren reduciren müssen. — Das Programm des vierten Concertes umfasste ausser den Solovorträgen des Frl. Emma Brandes, Allegro und Andante aus der unvollendeten Sinfonie von *F. Schubert*, — die Musik zum Sommernachtstraum von *Mendelssohn* unter Benutzung des vom Freiherrn *Gisbert von Vincke* verfassten verbindenden Textes, — sowie eine Composition für Chor und Orchester »Winter und Lenz« von *Emil Hartmann* — die letztere Nummer, für uns eine Novität — fand eine recht warme Aufnahme. — Frl. Emma Brandes, welche seit ihrem ersten Auftreten hier am Rhein durch natürliche Anmuth ihres Wesens die Sympathien Aller erworben hat, feierte einen glänzenden Triumph durch den Vortrag des *Chopin*'schen E moll-Concertes und einiger kleinerer Pièces (Gigue A-moll von *Hiller* — Arabeske von *Schumann* — Scherzo C-moll von *Mendelssohn*). Namentlich waren es die letzteren Nummern, welche der anmuthigen Künstlerin rauschenden Beifall einbrachten. Der Berichterstatter der Kölnischen Zeitung hat sich durch die junge Künstlerin in eine poetische Ekstase bringen lassen und gibt uns in seinem Berichte, der mir in diesem Augenblicke zu Gesicht kommt, einige Phrasen zum Besten, die ganz — unvergleichlich sind. »Emma Brandes«, sagt er,

»ist weiblicher als Frau Schumann und männlicher als Charles Halle. »Ihr geistiger Gesichtskreis hat einen kleineren Radius als derjenige »der gebornen Wieck, aber ihr Gemüth ist weicher und biegsamer »als das Bülow's. Ihr Spiel hat das, was einer gewissen Bekannten »Heine's fehlte, nämlich Seele und dazu eine angenehme, flaum- »weiche (!) Sinnlichkeit. Es sind ein Paar herzige, grosse Augen, »die uns dabei anschauen, nicht gerade dunkel, aber auch nicht »wässerig-blau: es ist um ein Fremdwort zu gebrauchen, bei dem »sich Jeder etwas denken darf, wirkliche Poesie in ihrem Vortrage. »Die Technik hat ganz aparte und dabei allerliebste Eigenschaften: »vollkommene, fast naiv erscheinende Sicherheit und Ruhe, perlende (!) Bestimmtheit, Glanz und lebensvolles Farbenspiel des »Klanges.« — Ist das nicht »allerliebst naiv« und mit »perlender Bestimmtheit« gesagt?

✻ **Leipzig**, 29. Novbr. (Schluss.) Gewandhausconcert. Auch über dem sechsten Gewandhausconcerte am 27. November schwebte kein besonders günstiger Stern. Sowohl die Stimmung des Publikums wie des Orchesters war eine etwas deprimirte; ersteres zeigte eine gewisse Unempfänglichkeit, letzteres liess die geistige Anspannung vermissen, welche wir sonst immer an diesem Tonkörper, selbst bei seinen grössten dienstlichen Strapazen bewundern mussten, denn es kamen bald hier, bald da allerhand kleine Vorzeichnung- und Taktversehen (so z. B. in den Flöten und der Posaune) vor, welche zwar nur wie Blitze aufzuckten und wieder verschwanden, aber doch eben nicht im guten Sinne des Wortes zu den Lichtpunkten des Concertes zählten; desgleichen machte sich die öfters gerügte unreine Stimmung der Blasinstrumente wieder auffälliger als sonst bemerkbar, und zwar besonders in den Begleitungen zu den Solostücken, welche überhaupt die Achillesferse unseres Gewandhausorchesters bilden. Unter solcher allseitiger Stimmungsschlaffheit konnte *Mendelssohn's* Reformations-Symphonie um so weniger einen tieferen Eindruck erzielen, als das Werk schon an sich nicht gerade zu den bedeutendsten Schöpfungen dieses Tonmeisters gehört. Auch das zweite Orchesterwerk: Vorspiel zu der Oper »Die sieben Raben« von *J. Rheinberger*, welches hier zum ersten Male aufgeführt wurde und den zweiten Theil eröffnete, fand — trotz guter Executirung — eine unverdient kühle Aufnahme, — unverdient kühl, weil die ganze, in abgerundeter Ouvertürenform gehaltene Composition wirklich ein ansprechendes, mit verschiedenen tonmalerischen Ingredienzien geschickt durchsetztes farbiges Tonbild ist. — Die Instrumentalvorträge hatte Herr Cossmann, Mitglied des Orchesters, übernommen. Was wir schon bei Besprechung der zweiten Kammermusikaufführung über diesen Violoncellisten sagten, gilt auch hier. Er trug ein Concertstück eigner Composition, ein von ihm arrangirtes Notturno von *Chopin* und »Papillon« von *D. Popper* vor und bewährte sich in allen Pièces als solid geschulter, denkender Künstler; nur in dem Stücke von Popper (eine nichtssagende Bagatelle) hätte der Künstler noch etwas mehr flatterhafte Leichtigkeit entfalten können. Zwischen den Instrumentalsätzen sang Frau Lawrowska Scenen aus »Orpheus« von *Gluck*, sowie Lieder von *C. Reinecke*: »Lass mir dein Auge leuchten« und *Franz Schubert*: »Erlkönig« und »Ungeduld«. — Schliesslich sei noch des am 29. Oct. seitens des Riedel'schen Vereines veranstalteten Kirchenconcertes gedacht. Zur Aufführung gelangten: Fuge für Orgel von *Joh. Ernst Eberlin* — Qui tollis für fünf- und sechsstimmigen Chor von *Giovanni Battista Pergolesi* (Orchesterbearbeitung von v. Wasielewski) — Arie für Sopran aus der Cantate »Ich hatte viel Bekümmerniss« — Choral aus der Cantate »Liebster Gott, wann werd' ich sterben« von *J. S. Bach* und »Ein deutsches Requiem« von *Joh. Brahms*.

✻ **Leipzig.** In dem Process der Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten wider Herrn Director Friedrich Haase ist nun am 28. Nov. das Urtheil der Appellinstanz, des Reichs-Oberhandelsgerichtes, veröffentlicht worden. Nach demselben hat Herr Director Haase den Process vollkommen gewonnen und ist dies eine Entscheidung, die äusserst wichtig für die Theaterdirectionen ist, denen eine Reihe von Processen drohten. Im Princip sind die Ansprüche der Genossenschaft verworfen worden.

✻ In **Magdeburg** wurde auf dem Stadttheater am 18. Novbr. zum ersten Male *R. Wüerst's* neue Oper »Der Stern von Turan« aufgeführt und fand, nach Zeitungsberichten, günstige Aufnahme.

✻ **Mailand.** Die Società del Quartetto hat ein Preisausschreiben für die Composition eines Streichquartetts erlassen. Zwei Preise, der erste zu 400, der zweite zu 200 Lire, sind ausgesetzt. Die Manuscripte müssen bis zum 30. April 1874 eingeliefert sein.

✻ In **Rom** wird seit dem 26. Nov. auf dem Apollotheater Weber's Oper »Der Freischütz« mit aussergewöhnlichem Erfolge gegeben. Frl. Therese Singer singt die Agathe, Frl. Bedetti das Aennchen, Herr Petit vertritt die Rolle des Caspar und Herr Perotti die des Max. Orchesterdirigent ist Herr Terziani.

✻ **Wien.** *S. W.* Welcher Gesangsdirigent wird läugnen wollen, dass Reinheit der Tongebung das erste Erforderniss aller musikalischen Wirkung überhaupt, der Wirkung des a capella-Gesanges insbesondre sei? Keiner. Aber wie viele haben denn eigentlich die Fähigkeit, diese geforderte Reinheit in ihrem Chore herzustellen und festzuhalten? Ich glaube, nicht viel mehr, als Keiner. Wie sonst wäre es möglich, dass in einer Zeit, die so massenweise musicirt, sich so wenige Singchöre finden, welche im Stande wären, rein, wirklich rein zu singen! Das fiel uns wieder einmal so recht auf bei Gelegenheit einer Production des hiesigen Cäcilien-Vereines. (Zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Regierungs-Jubiläums Sr. Majestät des Kaisers von Oesterreich.) Zwar wollen wir damit dem Leiter des genannten Chores durchaus keinen Vorwurf gemacht haben; kennen wir doch die Verhältnisse, unter welchen Herr Professor Böhm seine Wirksamkeit ausübt, viel zu wenig, und wissen wir doch nicht einmal, ob die Mitglieder des Vereines einen abgeschlossenen Kreis bilden, ob sie eifrig und consequent den Studien obliegen, ob sie sich strenge auf den rein vocalen Tonsatz beschränken — und was der Dinge mehr, die zur Schulung eines a capella-Chores nothwendig sind. Jedoch — so viel wissen wir: rein singt der Cäcilien-Verein nicht. Mehr oder weniger bewiesen dies alle unbegleiteten Chornummern. Sowohl *Josquin de Près* (4stimmiger Chor) als *Palestrina* (4stimmiger Chor), *Volkmar Leistring* (zweichöriger Advent-Gesang) als *Antonio Perti* (4stimmiger Chor) und *Bortniansky* (Cherubimgesang) wurden in Hinsicht auf die Intonation unbefriedigend zu Gehör gebracht. Beim Advent-Gesang wurde noch die Unvorsichtigkeit begangen, zwischen der ersten und zweiten Strophe einen Accord auf der Orgel anzuschlagen — gleichsam als sollte auch dem Laien gezeigt werden, wie weit der Chor von seiner begonnenen Tonart entfernt sei. Ein klingendes Armuthszeugniss! — Unter den Solisten machte sich Frl. Tomsa durch den sympathischen Klang ihrer Stimme und den angemessenen Vortrag bemerklich; auch die Herren Bauer und Förchtgott in ihren kleineren Partien genügten. Frau Hassehner sang gefühlvoll zwar, aber mit gedrücktem Tone und schwankender Reinheit. Frl. Uetz, nicht ohne Stimme, verdarb sich alles mit der forcirten Manier, die untern Töne zu singen. Jedesmal wenn sie von der Höhe hinab in die Tiefe ging — das Fräulein verzeihe den Ausdruck! — war's wie ein jäher Stoss vom Ewig-Weiblichen ins Kälberne. Die Vorbilder für diese Vortragsweise sind übrigens in allen Opernhäusern zu finden, und man hört dort wohl selten eine Aufführung, die von zoologischen Reminiscenzen ganz frei wäre. — Ausser den a capella-Gesängen hörten wir noch: *Antonio Roselli*, Geistliches Lied; *Sebastian Bach*, Geistliches Lied; *Frescobaldi*, Passacaglia für die Orgel (Herr Dr. Hausleithner) und »Orgelweihe« für Chor, Soli und Orgel, von *Gottlob Töpfer*. Letzteres Werk ist von der ersten Note bis zur letzten herzlich unbedeutend. Ausserdem wählte der Componist einen Text, dessen vorwiegend epischer Charakter sich gegen jede musikalische Behandlung stemmt. Unter anderem heisst es: »In stillen Klüften, in verborgenen Räumen, versammelten sich einst, von Hass bedroht fanatischer Verfolger, die Bekenner des Christenglaubens. Ihr Gebet stieg schweigend auf, und ihre Klagen begleitete kein Laut der Trauer, und ihren Dank kein Ton der Freude. Stumm waren ihre Feste; nur das Wort, das stets lebend'ge, war ihr Trost, ihr Hort; aus ihm allein floss ihrer Andacht Quelle. Da trat ein Cherub in das Traumsgesicht hin zu Cäcilia, der frommen Jungfrau, und sprach: Erbaue zu des Höchsten Ruhm ein neues Organon, ein Heiligthum der Töne, das der Seele Lust und Schmerz in hohen Harmonien tragt himmelwärts, und das vernehmen lässt hienieden des Himmels Mitgefühl und Frieden. Und sinnend ging die Heilige ans Werk, und lange währt's, bis sie es ganz erfunden; im Schlaf und Wachen ward's ihr Augenmerk, sie hatte ganz sein Wesen durchempfunden — da stand es nun, an Umfang zwar noch klein, doch seine Klänge waren stark und rein, geeignet, sich jeglichem Erguss der Andacht anzuschmiegen«. Und so fort. Man kann denken, dass das Recitativ, welches bekanntlich zur rechten Zeit sich einstellt, wenn es gilt, musikalische Blössen des Componisten oder Textes zu verdecken, auch hier eine bedeutende Rolle spielte. — Noch wäre Herr Dr. Hausleithner zu erwähnen, der die Frescobaldische Passacaglia auf einer schlechten Orgel gut vortrug. — Das dritte Concert der Philharmoniker waren wir zu besuchen verhindert, und so beschränken wir uns auf die Mittheilung der darin aufgeführten Stücke. Es waren: die Faust-Ouvertüre von *Spohr*; Adur-Serenade von *Brahms*; Polyphem-Arie von *Händel* (gesungen von Herrn Staudigl, Schüler des Wiener Conservatoriums) und *Beethoven's* Symphonie in Cmoll. — Am 27. November gab Hellmesberger seinen zweiten Quartett-Abend. *Volkmann's* Gmoll-Quartett, *Schumann's* Klavier-Quartett in Adur (Piano: Frau Essipoff) und *Mozart's* Streichquintett in D (unter Mitwirkung des Herrn Rudolf Zöllner) gelangten zur Aufführung. Die erste Nummer — vor zwanzig Jahren von Hellmesberger hier zuerst gespielt — gab dem Publikum Gelegenheit, dem persönlich anwesenden Componisten seine Sympathien zu bezeigen. Jedem der Sätze folgte allseitiger, langanhaltender Beifall. Vom Herzen ist dem greisen Künstler

der Erfolg zu gönnen; wer wie er in den verschiedensten Stylgattungen der Instrumentalmusik Vorzügliches geleistet, dem kommt es in vollem Masse zu, ausgezeichuet zu werden. Volkmann's Freude über diesen Erfolg wird freilich reiner gewesen sein — als die Intonation der Herren Quartettisten. Das klang ja zuweilen entsetzlich schön! Ueberhaupt zu sagen, hatte Herr Hellmesberger seinen schlechten Tag; besonders mit dem *Mozart*-Quintett. Ein kleines Lexikon der beliebtesten Vortragsunarten liesse sich zusammenstellen, wenn man verzeichnen wollte all' die verschiedenen Tremolandi, Portamenti, Tempi rubati, Staccatissimi, Sforzandissimi u.s.w., deren Herr Hellmesberger sich bediente — in der Absicht wahrscheinlich, den unsterblichen Mozart noch unsterblicher zu machen. Wir haben jedoch allen Grund, bessern Tagen entgegenzusehn, an welchen der geschätzte Künstler, wie er schon so oft gethan, uns mehr den Componisten, als sich zu Gehör bringen wird. Dann erst wird auch eine eigentliche Beurtheilung des Zusammenspieles möglich sein. — Frau Essipoff executirte den Klavierpart des *Schumann*'schen Quartetts vortrefflich. Auf diese ausgezeichnete Pianistin werden wir in unserem nächsten Referate ausführlich zurückkommen. (Schluss folgt.)

✱ Herr Samuel de Lange jun. aus Rotterdam hat bei dem von der Brüsseler Akademie der Künste ausgeschriebenen Concurse für die Composition eines Streich-Quartetts den ersten Preis erhalten.

✱ Gestorben: In Irsee bei Augsburg am 30. Oct. der Sänger Carl Wallenreiter.

Zu Port Mahon (auf der Insel Minorca) der Componist Antonio Mercadal y Pons im Alter von 23 Jahren.

Zu Harlem am 7. Nov. der ehemalige Tenorist Willem P. de Chavonnes Vrugt im Alter von 75 Jahren.

Zu Brüssel am 13. Nov. der Musik-Dilettant Dr. med. Victor Jean Uytterhoeven (geb. 6. April 1804).

Zu Neapel am 14. Nov. Vincenzo Battista, italienischer Operncomponist, 55 Jahr alt.

Zu Dresden am 1. Dec. Karl Drechsler, Violoncellvirtuose (geb. 27. Mai 1800 zu Kamenz in der Lausitz).

Zu Barcelona Juan Munto Pujadas, Professor des Violinspiels und Componist der Operette »Setse jutjes«.

Zu Bologna am 6. Nov. der Tenorist Giovanni Landi (geb. zu Rom 6. Oct. 1821).

Zu Potsdam am 7. Dec. der Kgl. Musikdirector und Organist Ernst Wiedemann (geb. 28. März 1797).

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'art musical. Nr. 48. *Charles Delprat:* Les théâtres lyriques, les chanteurs, les écoles de chant et le public. (Suite.) — *P. Lacome:* L'argent des pauvres. — *M. de Thémines:* La prière de Moïse. Nouvelle. — Nouvelles.

Boccherini. Firenze. Nr. 11. *B. Gamucci:* Opere postume di Rossini. — *Mattia Cipollone:* Del Canto declamato. — Il ballo dei cavalieri (Ritter-Ballet), opera postuma di Beethoven. — Notizie Italiane.

The Choir. Nr. 367. *John Heywood:* Our church hymnody. — Our cathedral organs. Nr. V. Manchester. — *L. Ehlert.* Letters on music. II. (Translated.) — Libel on M. Riviere. M. Riviere and the »Exeter and Plymouth gazette«. — Sir R. P. Stewart, and the Dublin Philharmonic Society. — Crystal Palace Concerts. — Music in Manchester. — Music at Brussels. — M. Gounod and Stationers' Hall. — Music and the Drama in the Country. — Music in London. — News.

Dwight's Journal of Music. Nr. 850 (vol. 33 Nr. 16.) *J. S. Dwight:* A first hearing of the »Egmont« Overture (1845.) — *G. A. Macfarren:* J. S. Bach's Passion of St. Matthew (concluded.) — *Edward Sobolewski:* Mendelssohn. (From the Journal of Speculative Philosophy, Oct. 1873.) — An American Conservatorio. VII. — Tamberlik and his repertoire. — Madame Malibran (1836.) (From the Memoirs of Moscheles.) — Campanini's Career. —

Echo, Berliner M.-Ztg. Nr. 48. Recensionen. — Aus Hamburg. — Nachrichten. — Nr. 49. Aus Hamburg. (Schluss.)

Le Guide musical. Nr. 49. *Auguste Wilké:* Mozart. 82e anniversaire de sa mort. — Nouvelles. — Nouveau système de notation musicale de Charles Meerens. Lettre de F. A. Gevaert.

Le Ménestrel. 40e Année Nr. 1. (7. December.) *Victor Wilder:* Wolfgang-Amédée Mozart, l'homme et l'artiste. IX. — *A. Pougin & H. Moreno:* Semaine théâtrale (L'Opéra à la Salle Ventadour; Théâtre-Italien; Maître Wolfram; L'orchestre des dames Viennoises; La jolie parfumeuse du théâtre de la Renaissance; Monsieur Alphonse). — *Victor Wilder:* Richard Coeur-de-Lion. Opéra-comique en trois actes, de Sedaine, musique de Grétry. — Nouvelles.

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 49. Ein Beitrag zur Geschichte und Beurtheilung der sogenannten neuen russischen Opern- und Musikschule. Der William Ratkliff der musikal. Presse (Russischen), von Laroche. (Schluss.)

The Orchestra. Nr. 531. Concerts. Theatres. — Mr. Pauer's lectures. — *J. Ella:* Musical Ramble (III.). 1873. — M. Gounod interviewed. —

Signale f. d. mus. Welt. Nr. 53. In Paris. Aus Ferd. Hiller's Mendelssohn-Buche. 3. Art. — Nr. 54. Recension.

The Musical Standard. London. Nr. 487. (29./11.) Current musical topics. — Musical Intelligence. — Sir Julius Benedict's symphonie (Abridged from the Crystal Palace Programme of Saturday last.) — Reports. (The Crystal Palace concerts. The Monday popular concerts. Dr. Hans von Bülow's recitals. Brixton Choral Society.) — Foreign musical intelligence. Reviews. Notes.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 50. *B. Vogel:* Franz Schubert's Kammermusik-Werke. II. Vierhändige Clavierwerke. — Correspondenzen.

The Edinburgh Courant. Nr. 27,813. Nov. 25. 1873. Edinburgh university musical society.

Die Gegenwart. Nr. 48. *A. H. Ehrlich:* Die Musiksaison (in Berlin). — *v. S.:* Lecocq's »Mamsell Angot«.

Wiener Zeitschrift. Ein Familienblatt für geistige Interessen. Red. Jos. Schramm. 4⁰. I. Bd. Nr. 1. 1. Dec. 1873. *Dr. Th. Helm:* Musikal. Revue. — Offenbach's »Wilderer«, von Dr. B.

☛ Die geehrten Herren, welche Aufsätze von musikalischem Interesse in andere als hier regelmässig aufgeführte Zeitungen liefern, werden freundlichst ersucht, einen Abzug derselben der Redaction dieses Blattes einzusenden, damit sie die »Zeitungsschau« möglichst vervollständigen kann.

Bibliographie.

Bedeutendere musikalische Erscheinungen.

Bruch, Max, Odysseus. Scenen aus der Odyssee f. Solo, Chor und Orchester, Clavier-Ausz. für Piano allein. 2 Thlr. (Berlin, Simrock.)

Hol, Rich. Op. 44. Symphonie in Dmoll. Part. 5 Thlr. Clav.-A. 3½ Thlr. (Amsterdam, Roothaan.)

Händel, G. Fr., Alexander's Fest. Josua. Salomo. Clav.-Auszüge, übereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft. (Leipzig und Winterthur, J. Rieter-Biedermann.)

Kiel, Friedrich. Oratorium »Christus«. Clavier-Auszug mit Text 4 Thlr., Orchester-Partitur 10 Thlr. (Berlin, Bote & Bock.)

Lassen, Eduard. Musik zu Hebbel's Nibelungen. Eilf Characterstücke für Orchester. Partitur 4 Thlr. Clav.-Ausz. zu 4 und zu 2 Händen. 3 Thlr., 1½ Thlr. (Breslau, Hainauer.)

Reinecke, Carl. Op. 120. Concert (Nr. 2 Emoll) für Pianoforte mit Begl. des Orch. 5½ Thlr. Leipzig, Kistner.)

Bagge, S. — Lehrbuch der Tonkunst oder Allgemeine Musiklehre. Für Musiker, Dilettanten und Kunstfreunde verfasst von *Selmar Bagge.* Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8⁰. X, 216 S. 1½ Thlr.

Fitzgerald. — The book of theatrical anecdotes by *Percy Fitzgerald.* London, Routledge. 12 mo. 128 pp. boards 1 s.

Foyers et coulisses. Histoire anecdotique de tous les théâtres de Paris. Bouffes-Parisiens. Avec photographies. Paris, imp. Richard Berthier; lib. Tresse. In-32. 85 p. 1 fr. (6. nov.)

Grandmougin. — Esquisse sur Richard Wagner, par *Charles Grandmougin.* In-8⁰. 79 p. Vesoul, impr. Suchaux; Paris, Durand, Schoenewerck & Cie. 2 fr.

Küster, H. — Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils mit erläuternden Beispielen von *Hermann Küster.* III. Cyklus. Der Toninhalt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8⁰. XII, 236 S. 1⅓ Thlr. (A. u. d. T.: Ueber den Toninhalt. Sechs populäre Vorträge mit erläuternden Beispielen von H. K.)

Der I. Cyklus: Die einfachsten Tonformen, erschien 1871; der II. Cyklus: Die höheren Tonformen. 1872. Ebds. (XII, 287; VIII, 227 S. 1⅓ Thlr., 1⅓ Thlr.

Putlitz. — Theater-Erinnerungen von *Gustav zu Putlitz.* 2 Bde. Berlin, Verlag von Gebrüder Paetel. 1874. 8⁰. 259, 258 S. 3 Thlr. (Wir werden Einiges aus denselben mittheilen.)

Briefe und Kreuzbandsendungen, die Redaction dieser Zeitung betreffend, wolle man gefälligst an den Redacteur direct adressiren (Berlin W. Regentenstrasse 12, III.), Packete für die Redaction, sowie Bestellungen und Inserate an die Expedition resp. den Verleger in Leipzig, Querstrasse 15, senden.

ANZEIGER.

[266]

Neue Musikalien

im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Leipzig.**

Bargiel, Woldemar, Op. 22. **Ouverture zu Medea** für grosses Orchester. Neue verbesserte Ausgabe. Partitur 1⅔ Thlr.

Becker, Jean, Op. 10. **Concertstück** (Vorspiel, Rhapsodie u. Rondo) in H-moll für die Violine mit Orchester.
A. Für Viol. mit Orchester 4 Thlr. B. Für Viol. mit Pfte. 1⅓ Thlr.

Franz, Robert, Hebräische Melodie. »Beweinet die geweint an Babel's Strand«. Für grosses Orchester eingerichtet von Joh. Nep. Cavallo. Partitur 1 Thlr. Orchesterstimmen 2 Thlr.

Gluck, Christoph Ritter von, Gavotte aus **„Don Juan“,** bearbeitet und Herrn *Dr. Hans von Bülow* gewidmet von Hermann John.
A. Für Pfte. u. Violine 10 Ngr. B. Für Pfte. u. Vcllo. 10 Ngr.
C. Für Pfte. allein zum Concertvortrage 7½ Ngr. D. Für Pfte. allein, erleichtert 7½ Ngr. E. Für Pfte. zu vier Händen 10 Ngr.

Hiller, Ferdinand, Op. 157. **Tragödie.** Drei Lieder von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Pfte. u. Violoncello. 20 Ngr.

Lachner, Vincenz, Op. 50. **Abschiedsempfindung. Romanze** für die Violine mit kleinem Orchester oder Pianoforte.
A. Für Violine m. Orchester. Part. 15 Ngr. Orchesterst. 1⅓ Thlr.
B. Für Violine mit Pianoforte 15 Ngr.

—— Op. 51. **Die Allmacht.** Hymne von Ladislaus Pyrker, für Männerchor. Partitur u. Stimmen. 12½ Ngr.

—— Op. 52. **Impromptu** und **Tarantella.** Zwei Clavierstücke. Nr. 1 und 2 à 15 Ngr.

Lange, S. de, Quartett in E-moll für 2 Violinen, Viola u. Violoncello. Aus dem Concertprogramme des Florentiner Quartett-Vereins von Jean Becker. In Stimmen 1⅓ Thlr.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 121. Nr. 30 der nachgelassenen Werke. Neue Folge. **Ad Vesperas XXI post Trinitatis, Responsorium et Hymnus. — Vespergesang** am 21. Sonntage nach Trinitatis für Männerstimmen mit Violoncello und Contrabass. Mit einer Orgelstimme versehen, sowie auch in Bearbeitung f. Pianoforte herausgegeben von Julius Rietz. Partitur 1 Thlr. Clavierauszug 15 Ngr. Violoncell- und Bassstimme 6 Ngr. Orgelstimme 9 Ngr. Singstimmen (à 3 Ngr.) 12 Ngr.

Mozart, W. A., Menuette für Pfte. übertragen von Otto Dresel.
Nr. 1. Menuett aus der Symphonie Nr. 2 in C-moll. 10 Ngr.
Nr. 2. Menuett aus der Symphonie Nr. 3 in Es-dur. 10 Ngr.
Nr. 3. Menuett a. d. Symphonie Nr. 4 in C-dur mit der Schlussfuge. 10 Ngr.

Piutti, Carl, Op. 5. **Orgel-Hymne.** 20 Ngr.

Ries, Franz, Op. 26. **Suite** (Allemande, Intermezzo, Andante, Minuetto, Introduzione e Gavotta) für Violine mit Piano. (*Joseph Joachim* gewidmet.) 2 Thlr.

Rosenhain, J., Op. 82. **Albumblätter** (Feuilles volantes). Vier kleine Clavierstücke (Frau *Clara Schumann* gewidmet). 25 Ngr.

Saran, A., Op. 1. **Sechs Lieder** f. eine Singstimme mit Pfte. 1 Thlr.

—— Op. 5. **Fantasie** in Form einer Sonate für Pianoforte. (*Hans von Bülow* gewidmet.) 2 Thlr.

Scholtz, Herrmann, Op. 20. **Albumblätter.** 12 Clavierstücke. 1 Thlr.
—— Op. 20. Jede Nummer einzeln. 5 Ngr.
—— Op. 26. **Serenade** für Pianoforte. 15 Ngr.
—— Op. 27. **Variationen** über eine Norwegische Weise für Pianoforte. 20 Ngr.
—— Op. 28. **Trauermarsch** (in B-moll) für Pianoforte. 15 Ngr.
—— Op. 29. **Acht Präludien** für Pianoforte. 25 Ngr.
—— Op. 30. **Concert-Polonaise** (in E-dur) für Pianoforte. 20 Ngr.
—— Op. 31. **Vierzehn Variationen** über ein Originalthema f. Pianoforte. 20 Ngr.
—— Op. 34. **Vier Clavierstücke** (Schlummerlied. Am Bächlein. Liebeslied. Impromptu). 20 Ngr.

Schubert, Franz, Op. 148. **Nocturne** (Trio Nr. 3) in Es-dur f. Pfte., Violine und Violoncello. Partitur und Stimmen 15 Ngr.
—— **Trauermarsch** (aus Op. 40). Für Pianoforte und Violine, bearbeitet von Joh. Nep. Cavallo. 20 Ngr.
—— Derselbe für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von Herrmann Scholtz. 15 Ngr.

Taubert, Ernst Eduard, Op. 21. **Brautgesang** für Solo, Chor und Orchester. Partitur 2⅔ Thlr. Clav.-Auszug 1⅓ Thlr. Chorstimmen (à 5 Ngr.) 20 Ngr.
—— Op. 28. **Vier Charakterstücke** für Violoncello ond Pianoforte. Heft I. 15 Ngr. Heft II. 20 Ngr.

Verhey, Th. H. H., Op. 3. **Vier Charakterstücke** für Clarinette (in B) oder Viola mit Pianoforte.
A. Für Clarinette (in B) mit Pianoforte. 1⅓ Thlr.
B. Für Viola mit Pianoforte. 1⅓ Thlr.

[267]

Orchesterwerke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Bargiel, Wold., Op. 24. **Trois Danses allemandes.** (Introduction. Ländler. Menuett. Springtanz.) Partitur. 8⁰. 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr.

Beethoven, L. van, **Sinfonien** herausgegeben von *Fr. Chrysander.* Partitur. Prachtausgabe. gross 8⁰. Nr. 1. 1 Thlr. Nr. 2—8 à 1½ Thlr. Nr. 9. 3 Thlr. netto.
(In elegantem Einbande kostet jede Sinfonie 15 Ngr. mehr.)
—— Op. 25. **Serenade** f. Flöte, Viol. u. Viola. Für kleines Orchester bearbeitet v. *L. Bödecker.* Part. 2 Thlr. Stimmen 2 Thlr. 20 Ngr.

Dietrich, Alb., Op. 20. **Sinfonie** (in D moll) f. grosses Orchester. Partitur. 8⁰. 5 Thlr. 25 Ngr. Stimmen 8 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 2 Thlr. 20 Ngr.
—— Op. 26. **Normannenfahrt.** Ouverture für grosses Orchester. Partitur. 8⁰. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 3 Thlr. 25 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr. 5 Ngr.

Grimm, Jul. O., Op. 10. **Suite** in Canonform für zwei Violinen, Viola, Violoncell u. Contrabass (Orchester). Partitur. 8⁰. 22½ Ngr. Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr. Clavierauszug zu vier Hdn. 1 Thlr. 5 Ngr.
—— Op. 16. **Zweite Suite** in Canonform f. Orchester. Partitur. 8⁰. 3 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 5 Thlr. Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr. 25 Ngr.
—— Op. 17. **Zwei Märsche** für grosses Orchester. Partitur. 8⁰. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 3 Thlr. 25 Ngr. Clavierauszug zu zwei Händen 25 Ngr., zu vier Händen 1 Thlr. 5 Ngr.

Haydn, Jos., **Sinfonien,** revidirt von *Franz Wüllner.* Nr. 1. In H-dur. Partitur. 8⁰. 25 Ngr. Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr. 5 Ngr.
—— — Nr. 2. in G dur. (Oxford-Sinfonie.) Part. 8⁰. 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 3 Thlr.
—— — Nr. 3. in C dur. Partitur. 8⁰. 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 2 Thlr. 20 Ngr.
—— — Nr. 4. in Es dur. Partitur. 8⁰. 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr. 10 Ngr.
—— **Ouverture** für kleines Orchester, revidirt von *Franz Wüllner.* Part. 8⁰. 15 Ngr. Stimmen 1 Thlr. Clav.-Ausz. zu 4 Hdn. 15 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 103. **Trauermarsch.** (Zum Begräbnisse Norbert Burgmüller's componirt.) Für Harmoniemusik. (Original.) Part. 8⁰. 15 Ngr. Stimmen. 8⁰. 1 Thlr. — Für grosses Orchester. (Arrangement.) Part. 8⁰. 15 Ngr. Stimmen. 8⁰. 1 Thlr. Clavierauszug zu zwei Händen 15 Ngr., zu vier Händen 22½ Ngr.
—— Op. 108. **Marsch** für grosses Orchester. (Zur Feier der Anwesenheit des Malers Cornelius in Dresden componirt.) Partitur. 8⁰. 20 Ngr. Stimmen. 8⁰. 1 Thlr. Clavierauszug zu zwei Hdn. 17½ Ngr., zu vier Händen 25 Ngr.

Mozart, W. A., **Türkischer Marsch.** (Aus der Sonate für Pfte. in A dur.) Instrumentirt von *Prosper Pascal.* Am Théâtre lyrique in Paris als Zwischenact in der »Entführung aus dem Serail« eingelegt. Partitur. 8⁰. 17½ Ngr. Stimmen. 8⁰. 25 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 17½ Ngr.

Scholz, Bernh., Op. 15. **Ouverture** zu Goethe's Iphigenia auf Tauris. Partitur. 8⁰. 1 Thlr. 20 Ngr. Stimmen 3 Thlr.
—— Op. 21. **Im Freien.** Concertstück in Form einer Ouverture. Partitur. 8⁰. 1 Thlr. Stimmen in Abschrift.

Schubert, Franz, Op. 90. **Impromptu** in C moll. Für Orchester bearbeitet von *Bernhard Scholz.* Partitur. 8⁰. 1 Thlr. 10 Ngr. Stimmen 2 Thlr.

Schumann, Rob., Op. 136. **Ouverture** zu Goethe's Hermann und Dorothea. Partitur. 8⁰. 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen 3 Thlr. Clavierauszug zu zwei Händen 25 Ngr., zu vier Händen 1 Thlr.

Giesshübler.

Seine specifische Wirkung erstreckt sich auflösend auf das Lymph- und Drüsensystem und ist das brillanteste Erfrischungsgetränk zu allen Tageszeiten, ist daher besonders **Sängern und Sängerinnen** zu empfehlen. In frischer Füllung stets zu beziehen durch alle Mineralwasserhandlungen und direct bei dem Besitzer

Heinrich Mattoni,
k. k. Hoflieferant.
[268] **Carlsbad** (Böhmen).

[269] **Compositionen von J. Brahms**

aus dem Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

		ℛ	ℊ
Op. 1.	**Sonate** für Pianoforte. Cdur	1	10
- 2.	**Sonate** für Pianoforte. Fismoll	1	5
- 3.	**6 Gesänge** für Tenor oder Sopran mit Pianoforte	—	20
	Nr. 1. Liebestreu: O versenk' dein Leid, mein Kind. Nr. 2. Liebe und Frühling: Wie sich Rebenranken schwingen. Nr. 3. Liebe und Frühling: Ich muss hinaus, ich muss zu dir. Nr. 4. Lied aus dem Gedicht »Ivan«: Weit über das Feld durch die Lüfte. Nr. 5. In der Fremde: Aus der Heimath hinter den Blitzen. Nr. 6. Lindes Rauschen in den Wipfeln.		
	Hieraus einzeln: Nr. 1. Liebestreu	—	5
	- 5. In der Fremde	—	5
- 4.	**Scherzo** für Pianoforte. Esmoll	—	20
- 7.	**6 Gesänge** für eine Stimme mit Pianoforte	—	20
	Nr. 1. Treue Liebe: Ein Mägdlein sass am Meeresstrand. Nr. 2. Parole: Sie stand wohl am Fenster. Nr. 3. Anklänge: Horch, über stillen Höhen. Nr. 4. Volkslied: Die Schwalbe ziehet fort. Nr. 5. Die Trauernde: Mei Mueter mag mi net. Nr. 6. Heimkehr: O brich nicht Steg.		
	Hieraus einzeln: Nr. 2. Parole	—	7½
- 8.	**Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell. Hdur	3	10
- 9.	**Variationen** f. Pfte. über ein Thema von R. Schumann	—	25
- 10.	**Ballade** für Pianoforte	1	—
- 11.	**Serenade** für Orchester. Ddur. Partitur	5	15
	Stimmen	7	—
	Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen	2	15
- 24.	**Variationen** und **Fuge** für Pianoforte über ein Thema von Händel	1	5
- 29.	**Zwei Motetten** für 5stimmigen gemischten Chor a capella. Partitur mit untergelegtem Klavierauszuge und Singstimmen.		
	Nr. 1. Es ist das Heil uns kommen her	1	—
	- 2. Schaff in mir, Gott, ein reines Herz	1	—
- 30.	**Geistliches Lied** von *P. Flemming* (Lass dich nur nichts nicht dauern) für 4stimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Partitur u. Singstimmen	—	20
- 31.	**3 Quartette** für 4 Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Pianoforte. Klavierauszug und Singstimmen.		
	Nr. 1. Wechsellied zum Tanze, von *Goethe*	1	—
	- 2. Neckereien (Mährisch)	1	—
	- 3. Der Gang zum Liebchen (Böhmisch)	—	20

---

[270] In meinem Verlage sind soeben erschienen:

Fünf
Lieder

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

und Herrn Eugen Gura in Freundschaft und Verehrung gewidmet

von

Franz von Holstein.

Op. 33.

Pr. 3 Mark.

Nr. 1. Zur Mandoline: »Schüchtern bricht das nächt'ge Schweigen«, von A. Schöll. Nr. 2. Trennung: »Wild saust der Winter durch die Nacht«, von W. Osterwald. Nr. 3. Abends: »Leise sinkt auf Berg und Thal«, von J. Altmann. Nr. 4. Wandergrüsse: »Gott grüss' dich, ruft die Lerche«, von J. Altmann. Nr. 5. Auf Ponte Molle: »Ponte Molle, du treffliche Bruck«, aus J. W. Scheffel's Trompeter von Säkkingen.

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

---

[271] **Billige Prachtausgaben.**

Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur,

durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

G. F. Händel's Werke.

Clavier-Auszüge, Chorstimmen und Textbücher.

Uebereinstimmend mit der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft.

Bis jetzt erschienen:

Acis und Galatea.*
Clavier-Auszug 2 Mk. 40 Pf. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Alexander's Fest.*
Clavier-Auszug 2 Mk. 40 Pf. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Athalia.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Belsazar.*
Clavier-Auszug 4 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. n.

Cäcilien-Ode.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Dettinger Te Deum.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 50 Pf. n.

Josua.
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. n.

Israel in Aegypten.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. 50 Pf. n.

Judas Maccabäus.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.

Salomo.*
Clavier-Auszug 4 Mk. n. Chorstimmen à 1 Mk. 20 Pf. n.

Samson.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 90 Pf. n.

Saul.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Theodora.*
Clavier-Auszug 3 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Trauerhymne.
Clavier-Auszug 2 Mk. n. Chorstimmen à 75 Pf. n.

Textbücher zu den mit * bezeichneten Werken à 20 Pf. n.

Indem ich mir erlaube, auf diese jetzt im Preise zufolge der gesteigerten Herstellungskosten etwas erhöhte, aber dennoch sehr **billige und correcte Prachtausgabe** aufmerksam zu machen, bemerke ich, dass dieselbe die **einzige** Ausgabe ist, welche mit der **Partitur der Deutschen Händel-Gesellschaft** völlig übereinstimmt, wesshalb ich sie ganz besonders auch zum Gebrauche bei Aufführungen empfehle.

---

[272] Verlag von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fuga und Canzona

für die

Orgel

von

G. Frescobaldi.

Herausgegeben

von

S. de Lange.

Pr. 25 Ngr.

[273] Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig sind soeben erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Bunte Blätter.

Skizzen und Studien für Freunde der bildenden Kunſt
von
A. W. Ambros.

Neue Folge. 25 Bogen 8°. Geheftet 1½ Thlr., elegant gebunden 2 Thlr.

Muſikaliſche Gedanken-Polyphonie.

Aussprüche berühmter Tonsetzer über ihre Kunst.
Gesammelt von
La Mara.

Mit Vignetten und Initialen nach Zeichnungen von F. Baumgarten.
Elegant geheftet 1½ Thlr., elegant gebunden 2 Thlr.
Einbanddecken in reichverzierter Goldpressung 12½ Ngr.

Früher erschienen:

Ambros, A. W., Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst. Mit dem Portrait des Verfassers gestochen von Adolf Neumann. Elegant geheftet 1½ Thlr. Gebunden 2 Thlr.

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Erster Band 3 Thlr. Zweiter Band 4 Thlr. Dritter Band 4 Thlr.

Gumprecht, Otto, Richard Wagner und sein Bühnenfestspiel: Der Ring des Nibelungen. Eine kritische Studie. Geheftet 15 Ngr.

Hiller, Ferdinand, Aus dem Tonleben unserer Zeit. Gelegentliches. Neue Folge. Mit dem Portrait des Verfassers. Geheftet 1 Thlr. Gebunden 1½ Thlr.

Hiller, Ferdinand, Ludwig van Beethoven. Gelegentliche Aufsätze. Geheftet 20 Ngr. Gebunden 1 Thlr.

Kossmaly, C., Ueber Richard Wagner. Drei Abhandlungen. Geheftet 7½ Ngr.

Kothe, B., Abriss der Musikgeschichte für Lehrerseminare und Dilettanten. Geheftet 15 Ngr.

[274] Zu **Weihnachtsaufführungen** empfehle die in meinem Verlage soeben erschienene:

Kinder-Sinfonie

für
Clavier zu vier Händen,

Glockenspiel oder abgestimmte Gläser, Wachtel, Kukuk, zwei kleine Trompeten, Trommel, Triangel, kleine Becken, zwei Waldteufel, Nachtigall, Knarre und Schrillpfeife
componirt
von
H. Schulz-Beuthen.
Op. 11.

(Auch nur für Clavier zu vier Händen ohne die übrigen Instrumente ausführbar.)

Partitur 2½ Mk. Stimmen 1½ Mk.
Clavierauszug 2½ Mk.

Von demselben Componisten erschienen früher:

Op. 2. **Orientalische Bilder.** Acht Clavierstücke in Menuetten- und Scherzoform. Zwei Hefte à 1 Thlr.

Op. 3. **Walzer** für Clavier zu vier Händen. 1 Thlr.

Op. 4. **Befreiungs-Gesang der Verbannten Israels.** Nach Worten des 126. Psalms für gemischten oder Männerchor, Soli, Orchester und Clavier. Partitur 2 Thlr. Clavier-Auszug 1⅓ Thlr. Orchesterstimmen 2½ Thlr. Singstimmen für gemischten Chor 15 Ngr., für Männerchor 15 Ngr.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[275]
Paſſendes Feſtgeſchenk.

Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Fidelio.
Oper in zwei Acten
von
L. van Beethoven.

Vollständiger Clavierauszug
bearbeitet von
G. D. Otten.

Mit den Ouverturen in Edur und Cdur
zu vier Händen.

Deutscher und französischer Text.

Pracht-Ausgabe in gross Royal-Format.

In Leinwand mit Lederrücken Pr. 15 Thlr. — In feinſtem Leder Pr. 18 Thlr.

Das Werk enthält nachstehende Beilagen:

1. **Beethoven's Portrait**, in Kupfer gestochen von *G. Gonzenbach*.
2. **Vier bildliche Darstellungen**, gezeichnet von *Moritz von Schwind*, in Kupfer gestochen von *H. Merz* und *G. Gonzenbach*, nämlich:
   Eintritt Fidelio's in den Hof des Gefängnisses.
   Erkennungs-Scene.
   Pistolen-Scene.
   Ketten-Abnahme.
3. **„An Beethoven"**, Gedicht von *Paul Heyse*.
4. Ein Blatt der Partitur in Facsimile von *Beethoven's* Handschrift.
5. Das vollständige Buch der Oper, Dialog, Gesänge und Angabe der Scenerie enthaltend. (Deutsch und französisch.)
6. Vorwort mit biographischen Notizen und Angaben über die Entstehung der Oper.

Die Zeichnung der gepressten und reich vergoldeten Einbanddecke ist von **F. A. Baumgarten** in Leipzig.

Aussergewöhnlich sorgfältiger Stich und Druck von Seiten der **Röder**'schen Officin tragen endlich dazu bei, das Werk in allen Theilen zu einer wirklichen Pracht-Ausgabe zu machen.

[276] Vorzügliche
Studienwerke für Pianoforte.

Neue billige Ausgaben in elegant cartonnirten rothen Bänden.
Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bertini, H., Etuden. (Op. 100. 29. 32.) gr. 8.	1	—
Chopin, F., 12 Etuden. (Op. 25.) 8.	1	10
Clementi, M., Sonatinen. (Op. 36. 37. 38.) 4.	1	—
Cramer, J. B., Pianoforteschule. gr. 8.	—	20
Henselt, Ad., 12 Etudes de Salon. (Op. 5.) 8.	1	10
Krause, A., Instructive Sonaten. (Op. 1. 10. 12. 19. 21. 24.) 4.	3	—
Liszt, F., 12 Etudes d'exécution transcendante. 8.	2	—
Müller, A. E., 15 Grandes Caprices. gr. 8.	1	20
Thalberg, S., 12 Etudes. (Op. 26.) 8.	1	10

[277] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Lieder ohne Worte
für Clavier
von
Theodor Kirchner.
Op. 13.

Dem Andenken Mendelsſohn's gewidmet.

Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

[278] Verlag von **Rob. Forberg** in **Leipzig.**

Mozart, W. A., Quintett (Ein Satz. Esdur) für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello, nach einer im Archive des Mozarteums in Salzburg befindlichen Originalskizze Mozart's ausgeführt von O. Bach. Partitur 17½ Ngr. Stimmen 27½ Ngr.
Arrangement f. Pfte. zu vier Händen von Aug. Horn. 25 Ngr.
Krieger, F., Technische Studien f. Violine. (Herrn Ferd. David gewidmet.) 2 Thlr.
Terschak, A., Op. 127. Zwölf melodische Studien für eine Flöte. Heft 1. 2. à 15 Ngr.
—— Op. 125. Rêverie polonaise. Mazurka pour Flûte et Piano. 20 Ngr.
Swert, Jules de, Op. 11. Trois Morceaux caractéristiques pour Violoncello et Piano. Nr. 1—3 à 10—27½ Ngr.
—— Op. 13. Souvenir. Mélodie pour Violoncello avec accomp. de Piano. 17½ Ngr.
Wieniawski, H., Op. 3. Souvenir de Posen. 1re Mazurka caractéristique pour Violon avec accomp. de Piano. 15 Ngr.
Hiller, Ferd., Ständchen. Albumblatt f. Pfte. Dritte Ausg. 15 Ngr.
Köhler, Louis, Op. 124. Leichte vierhändige Stücke, die Primo-Partie im Umfange von fünf Tönen f. d. Clavier-Unterricht. Heft 1 bis 4 à 15—20 Ngr.
—— Op. 134. Drei leichte melodische u. instructive Sonatinen für Pianoforte zu vier Händen. Nr. 1—3 à 12½—15 Ngr.
—— Op. 133. Ermunterung zum Fleisse. Dreissig leichte Uebungsstücke für den Clavierunterricht mit Fingersatz in progressiver Folge. Heft 1—3 à 15 Ngr.
—— Op. 202. Instructive Variationen über ein Thema aus Straniera von Bellini f. Pfte. 10 Ngr.
—— Op. 239. Vierzehn Clavier-Etuden zur technischen und rhythmischen Ausbildung der unteren Mittelstufe. Heft 1. 2 à 17½ Ngr.
—— Uebungen und Scalen f. d. Clavier-Unterricht. 12½ Ngr.
Jensen, Adolph, Op. 30. Dolorosa. Sechs Gesänge nach Dichtungen v. A. v. Chamisso f. eine Singstimme m. Begleit. d. Pfte. 1½ Thlr.
—— Op. 37. Impromptu f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 38. Zwei Nocturnos f. Pfte. à 12½ Ngr.
Kiel, Friedrich, Op. 55. Vier Charakterstücke f. Pfte. Nr. 1—4 à 7½—10 Ngr.
Lange jun., S. de, Op. 6. Nachts in der Kajüte. Ein Liedercyklus v. H. Heine f. 1 Sgst. mit Pfte. 25 Ngr.
—— Op. 9. Vier Impromptus f. Pfte. Nr. 1—4 à 7½—12½ Ngr.
Raff, Joachim, Op. 113. Ungarische Rhapsodie f. Pfte. 1 Thlr.
—— Op. 115. Deux Morceaux lyriques p. Piano. 20 Ngr.
—— Op. 116. Valse Caprice p. Piano. 20 Ngr.
—— Op. 175. Orientales. Huit Morceaux p. Piano. Nr. 1—8 à 12—20 Ngr.
—— Op. 114. Zwölf zweistimmige Gesänge mit Pfte. Heft 1—3 à 27½ Ngr. — 1 Thlr. Nr. 1—12 à 5—12½ Ngr.
Reinecke, Carl, Op. 128. In Memoriam. Introduction und Fuge mit Choral für grosses Orchester. Part. 25 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. — Arrangement f. Pfte. zu vier Händen 17½ Ngr.
Rheinberger, Josef, Op. 28. Humoresken. Vier Clavierstücke. Nr. 1—4 à 10—17½ Ngr.
—— Op. 29. Aus Italien. Drei Clavierstücke. Nr. 1—3 à 10—12½ Ngr.
—— Op. 39. Sechs Tonstücke in fugirter Form f. Pfte. Nr. 1—6 à 12½—15 Ngr.
—— Op. 45. Zwei Claviervorträge. Nr. 1. 2 à 15 Ngr.
—— Op. 47. Sinfonische Sonate f. Pfte. 1 Thlr. 12½ Ngr.
—— Op. 51. Improvisation über Motive aus der Zauberflöte f. Pfte. 27½ Ngr.
—— Op. 68. Sechs Tonstücke in fugirter Form f. Pfte. Zweite Folge. Nr. 1—6 à 12½—15 Ngr.
—— Op. 49. Zehn Trios f. Orgel. Heft 1. 2. à 10 Ngr.
—— Op. 46. Zur Feier der Charwoche. Passionsgesang. Für vierstimmigen Chor und Orgel. (Leicht ausführbar.) Part. und Singst. 1 Thlr. 10 Ngr.
—— Op. 44. Drei vierstimmige Männerchöre. Part. u. Stimmen. Nr. 1. Jung Werner. 17½ Ngr. Nr. 2. Alt Heidelberg. 10 Ngr. Nr. 3. Tragische Geschichte. 17½ Ngr.
—— Op. 48. Vier deutsche Gesänge f. Männerchor. Part. u. Stim. Nr. 1. Schlachtgebet. 12½ Ngr. Nr. 2. Heerbannlied. 20 Ngr. Nr. 3. Einem Todten. 12½ Ngr. Nr. 4. Mailied. 20 Ngr.
—— Op. 55. Liebesleben. Ein Cyklus von acht Liedern f. 1 Singst. mit Pfte. Nr. 1—8 à 5—10 Ngr.
Merkel, Gustav, Op. 45. Variationen für die Orgel über ein Thema von Beethoven zum Gebrauche bei Orgelconcerten. 22½ Ngr.
Lachner, Franz, Op. 162. Ave Maria f. Sopran-Solo und Chor mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncello u. Bass oder Orgel oder Harmonium. Part. u. Stim. 1 Thlr. 10 Ngr.
—— Op. 62. Introduction u. Fuge für Orgel oder Pianoforte zu vier Händen. 12½ Ngr.
Lachner, Franz, Op. 163. Der 26. Psalm für eine Bassstimme mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte oder Orgel. Partitur mit unterlegtem Clavierausz. 20 Ngr. Orchesterstimmen 12½ Ngr.
Richter, Ernst Friedrich, Op. 43. Drei geistliche Lieder f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Part. u. Stimmen 1 Thlr.
Schneider, Friedrich, Op. 96. Gethsemane u. Golgatha. Charfreitags-Oratorium. Partitur 8 Thlr. Clav.-Ausz. 2½ Thlr. Chorstimmen 1 Thlr.
Schubert, Franz, Vier Lieder für eine Singstimme mit kleinem Orchester. Instrumentirt von **Franz Liszt.**
Nr. 1. Die junge Nonne. Part. 20 Ngr. Orchesterst. 1 Thlr.
- 2. Gretchen am Spinnrade. Part. 22½ Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 2½ Ngr.
- 3. Lied der Mignon. Part. 12½ Ngr. Orchesterst. 17½ Ngr.
- 4. Erlkönig. Partitur 22½ Ngr. Orchesterst. 1 Thlr. 2½ Ngr.
Krug, Arnold, Op. 2. Sieben Gesänge aus dem Trompeter von Säkkingen f. 1 Singst. m. Pfte. 1 Thlr.
—— Op. 3. Vier Phantasiestücke f. Pfte. Nr. 1—4 à 7½—15 Ngr.
Kullak, Theodor, Op. 125. Scherzo f. Pfte. 25 Ngr.
Beethoven, L. van, Op. 13. Sonate pathétique arrangée pour deux Pianos à l'usage des établissements Impériaux d'éducation des demoiselles nobles en Russie par **Adolphe Henselt.** 1 Thlr. 25 Ngr.
—— Op. 31. Nr. 2. Sonate. Interprétée, doigtée et accompagnée de remarques explicatives concernant l'exécution à l'usage des établissements Impériaux d'éducation de demoiselles nobles en Russie par **Adolphe Henselt.** 1 Thlr. 17½ Ngr.
—— Op. 53. Sonate. Interprétée, doigtée, facilitée et accompagnée de remarques explicatives concernant l'exécution à l'usage des établissements Impériaux d'éducation en Russie par **Adolphe Henselt.** 1 Thlr. 20 Ngr.

---

[279] **Ausgabe Breitkopf & Härtel.**

Werthvolle Musikwerke

in eleganten und billigen **roth cartonnirten** Bänden.

Bach, Beethoven, Cherubini, Gluck, Haydn, Mozart; Chopin, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Schumann, Weber etc.

Verzeichnisse gratis durch alle Buch- und Musikhandlungen.

---

[280] Durch jede Buch-, Kunst- u. Musikalienhandlung zu beziehen:

Musikalien-Nova Nr. 2 von 1873

aus dem Verlage von ***E. W. Fritzsch*** in Leipzig.

Bronsart (Hans von), Concert (Fis moll) für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Partitur 3 Thlr. netto. Principalstimme. 1 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen cplt. 4 Thlr.
Cornelius (Peter), Op. 12. **Drei Männerchöre.** Part. u. Stimmen. Heft 1. Der alte Soldat, von J. von Eichendorff. 22½ Ngr.
- II. Reiterlied, von demselben. 20 Ngr.
- III. Der deutsche Schwur, von demselben. 20 Ngr.
—— Op. 13. **Drei Psalmlieder** für gemischten vierstimmigen Chor zu Tonstücken von Johann Seb. Bach gedichtet und dem Chorgesang dargeboten. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
—— Op. 14. »Trost in Thränen« von Goethe. Für fünf Solostimmen mit Pianofortebegleitung. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
—— Op. 15. **Lieder** für Tenor oder Sopran mit Pianofortebegleitung. Dichtungen vom Componisten. (Nr. 1. Sei mein! Nr. 2. Wie lieb ich dich hab. Nr. 3. In der Ferne. Nr. 4. Dein Bildniss.) 20 Ngr.
—— Op. 16. **Duette** für Sopran und Bass mit Pianofortebegleitung. (Nr. 1. Heimathgedenken, von A. Becker. Nr. 2. Brennende Liebe, v. J. Mosen. Nr. 3. Lied aus »Viola« von Shakespeare. Nr. 4. Scheiden, von Hoffmann von Fallersleben.) 1 Thlr.
Herzogenberg (Heinrich von), Op. 15. **Phantasie** für Pianoforte und Violine. 1 Thlr. 15 Ngr.
—— Op. 16. ***Odysseus.*** **Symphonie** für grosses Orchester. Partitur 4 Thlr. netto. Stimmen cplt. 10 Thlr.
Piutti (Carl), Op. 3. **Drei Interludien** für Orgel. 22½ Ngr.
—— Op. 4. **Fünf Choralvorspiele** für Orgel. 25 Ngr.
Reckendorf (Alois), Op. 1. **Zwei Nocturnes** für Pfte. 15 Ngr.
Riemenschneider (Georg), ***Donna Diana,*** **symphonisches Orchesterstück** als Einleitung zu Moreto's gleichnamigem Lustspiel. Partitur 2 Thlr. Stimmen cplt. 3 Thlr.
—— ***Der Todtentanz,*** Ballade von Goethe, **Charakterstück** für grosses Orchester. Partitur 2 Thlr. Stimmen 3 Thlr.
—— ***Julinacht.*** **Symphonisches Gedicht** (Dichtung von H. Lingg) für grosses Orchester. Clavierauszug zu vier Händen, bearbeitet von Dr. C. Fuchs. 1 Thlr.
—— ***Nachtfahrt.*** **Ballade** für grosses Orchester. Clavierauszug zu vier Händen, bearbeitet von Dr. C. Fuchs. 1 Thlr.

[281] In meinem Verlage erschienen soeben:

Lieder und Gesänge

für

eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

von

Johannes Brahms.

Op. 59.

(Deutscher und englischer Text.)

Heft I. Pr. 4 Mark 50 Pf. netto.

Nr. 1. »Dämm'rung senkte sich von oben« von Goethe. 1 Mk. n. Nr. 2. Auf dem See: »Blauer Himmel, blaue Wogen« von Karl Simrock. 1 Mk. n. Nr. 3. Regenlied: »Walle, Regen, walle nieder« von Claus Groth. 1 Mk. 75 Pf. n. Nr. 4. Nachklang: »Regentropfen aus den Bäumen fallen in das grüne Gras« von Claus Groth. 1 Mk. n.

Heft II. Pr. 3 Mark 60 Pf. netto.

Nr. 5. Agnes: »Rosenzeit wie schnell vorbei bist du doch gegangen!« von E. Mörike. 1 Mk. n. Nr. 6. »Eine gute Nacht pflegst du mir zu sagen« von G. F. Daumer. 1 Mk. n. Nr. 7. »Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh« von Claus Groth. 1 Mk. n. Nr. 8. »Dein blaues Auge hält so still« von Claus Groth. 75 Pf. n.

Leipzig und Winterthur. **J. Rieter-Biedermann.**

[282]

Neue Musikalien

im Verlage von

Spina's Nachf. (Fr. Schreiber) in Wien.

Aurora, d'Italia e di Germania. Auswahl beliebt. Gesangs-Compositionen m. Pfte. N. Folge. Nr. 42. Tejchmann, A., La figlia d'Italia. Arietta. 7½ Ngr. Nr. 43. Santa Lucia. Neapolitan. Fischerlied. 5 Ngr. Nr. 44. Eine Kerze soll brennen Dir zu Ehren. 7½ Ngr.

Binder, C., 'S Herz wird net alt. Lied in österr. Mundart f. Sopran m. Pfte. 7½ Ngr.; f. Alt od. Bariton 7½ Ngr.

Bogler, B., Op. 44. Drei Männerchöre. Partitur u. Stimmen. 15 Ngr.

Chopin, Fr., Oeuvres p. Pfte. Op. 44. Polonaise. Op. 45. Prélude. Op. 50. Trois Mazourkas. 1 Thlr.

Doppler, Fr., Souvenir chorégraphique de l'opéra de Vienne. Album de motifs favoris des ballets de P. Taglioni p. Pfte. Nr. 3. Satanella. Nr. 4. Fantasca. Nr. 5. Flick et Flock. Nr. 6. Robert et Bertram. à 10 Ngr.

Ellerton, J. L., Drei Chöre f. gem. Stimmen. Nr. 1. Nachtgruss, für Alt, 2 Tenore u. Bass. Partitur u. Stimmen. 17½ Ngr. Nr. 2. Wo sind die Ritter, f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Partitur u. Stimmen. 17½ Ngr. Nr. 3. Die Frühlingsknospe, f. Alt, 2 Tenore u. Bass. 10 Ngr.

Eule, E., Op. 45. Auf den Wellen des Königsees. Tongemälde in Form einer Concert-Polka f. Pfte. 20 Ngr.

Evers, C., Op. 68. Frühlingslieder, nach Gedichten von N. Lenau f. Pfte. Nr. 6. Frühlings Tod. 15 Ngr.

—— Op. 94. Trauermarsch f. Pfte. 15 Ngr.

—— Op. 96. Mazurka-Caprice f. Pfte. 20 Ngr.

—— Op. 97. Clavier-Studien auf Grundlage von böhm. Volksliedern. Hft. 1 u. 2. à 15 Ngr.

Fahrbach, Ph. sen., Op. 300. Lebe hoch. Polka schnell f. Pfte. 7½ Ngr.

—— Op. 301. Die Dreiundsiebziger. Walzer f. Pfte. 15 Ngr.

Fahrbach, Ph. jun., Op. 64. Wiener Lose. Walzer f. Pfte. 15 Ngr.

Genée, R., Op. 230. Wiener Fremdenführer. Musikalischer Scherz in Form einer Polka f. 4 St. m. Pfte. 15 Ngr.

Gregoir, J., Op. 112. Petits Poèmes p. Pfte. seul. Nr. 1. Près d'un berceau. 10 Ngr. Nr. 2. Il dort. 10 Ngr. Nr. 3. Comme dans un rêve. 10 Ngr. Nr. 4. Historiette. 10 Ngr. Nr. 5. Les Séraphins. 7½ Ngr. Nr. 6. Le Reveil. 12½ Ngr.

Gregoir, J. et H. Léonard, Zampa, Opéra d'Herold p. Pfte. et Viol. 1 Thlr.

Gutmann, F., Transcriptionen f. Zither. Nr. 6. Strauss, Joh., Der Carneval in Rom. Potpourri. 15 Ngr. Nr. 7. Strauss, Joh., Op. 354. Wiener Blut. Walzer. 12½ Ngr.

Jungmann, A., Op. 319. Nr. 1. Fischers Abschied. Gondellied für gross. Orch. 1 Thlr. 7½ Ngr.

—— Op. 322. Gavotte f. Pfte. 12½ Ngr.

—— Op. 324. Steierer's Heimweh. Melodie f. Pfte. 10 Ngr.

Köhler, L., Op. 237. Opernfreuden f. jugendl. Clavier-Spieler zur Uebung u. zum Vortrag. Hft. 1. 20 Ngr. Hft. 2. 22½ Ngr.

—— Op. 240. Melodien-Freuden. Unschwere Clav.-Stücke ohne Octavenspannung üb. beliebte Motive zur Uebung wie z. gesellschaftl. Vortr. Nr. 1. Das Veilchen. Nr. 2. Aennchen v. Tharau. Nr. 3. Der Tyroler und sein Kind. Nr. 4. Tausendschön. Nr. 5. Marsch-Motive aus Faust. Nr. 6. Wiegenlied. à 7½ Ngr.

—— Op. 242. Kleine Schule der Geläufigkeit ohne Octavenspannungen f. d. Clavierunterricht. Hft. 1. 2. à 17½ Ngr.

Löw, J., Op. 168. Florette. Impromptu-Mazurka f. Pfte. 15 Ngr.

—— Op. 169. Frühlingsblümchen. Tonstück f. Pfte. 13 Ngr.

Mair, Fr., Lebensbilder zu Fr. Schubert's Liedern. Musikal. Illustr. m. freier Benutzg. Schubert'scher Motive f. Pfte. 15 Ngr.

Mannsfeldt, L., Op. 2. Madame, ich liebe Sie! Sentimentale Walzer f. Pfte. 15 Ngr.

Maresch, P., Op. 29. Lebewohl, f. 1 St. m. Pfte. 7½ Ngr.

Merkel, G., Op. 77. Skizzen. Vier Clav.-Stücke. Nr. 1. Im Walde. 7½ Ngr. Nr. 2. Reiterstück. 10 Ngr. Nr. 3. Neues Hoffen. 7½ Ngr. Nr. 4. Minnelied. 10 Ngr.

Metzger, J. C., Op. 95. Der Herr ist gross! Worte v. E. v. Kleist. Hymne. Doppelchor f. 8 Männerst. m. Orch. oder Pfte. Clavier-Ausz. u. Chorst. 1 Thlr. 5 Ngr.

Meyer, L. de, Fantaisie sur l'air: dites-lui, de l'Opéra La duchesse de Guéroldstein d'Offenbach p. Pfte. 22½ Ngr.

Millöcker, Was man in Wien singen hört. Nationalitäten-Quodlibet f. 1 St. m. Pfte. 17½ Ngr.

Pabst, Therese, Freundschaftsgruss. Polka franç. f. Pfte. 7½ Ngr.

Pacher, J. A., Op. 86. Auf Wiedersehen. Cantilene f. Pfte. 15 Ngr.

Rader, R., Lieder aus Kärnthen f. 5st. Männerchor. Hft. 1. 2. à 10 Ngr.

Rotter, L., Op. 44. Offertorium: Vias tuas, f. Alt-Solo m. 4st. Chor, 2 Violinen, Viola, 2 Hörnern, 2 Clarinetten, 2 Trompeten u. Pauken, Vcllo., Contrabass u. Orgel. 1 Thlr.

Schubert, Fr., Morgengesang im Walde f. Männerchor u. Orchester od. Clavierbegl. Orchestrirung, Clavierbegl. n. Text v. Joh. Herbeck. Partitur u. Chorstimmen. 1 Thlr. 17½ Ngr.

—— Sinfonie nach Op. 140 instrumentirt von Joseph Joachim. Partitur. 4 Thlr. 15 Ngr.

Spohr, J., Jessonda. Ouverture f. Violine, Harmonium u. Pfte. einger. v. J. Soyka. 25 Ngr.

Strauss, E., Op. 98. Ein Stück Wien. Polka française f. Pfte. 7½ Ngr.

—— Op. 103. Expositionen. Walzer f. Pfte. zu 4 Händen. 17½ Ngr.

—— Op. 104. Stimmen aus dem Publikum. Walzer f. Pianoforte zu 4 Hdn. 20 Ngr.; f. Pfte. u. Violine 17½ Ngr.

—— Op. 106. Laut und traut. Polka-Mazurka f. Pfte. 10 Ngr.

Strauss, Joh., Op. 354. Wiener Blut. Walzer f. Orchest. 2 Thlr. 12½ Ngr.; f. Pfte. u. Violine 17½ Ngr.; f. Flöte u. Pfte. 17½ Ngr.; f. Pfte. in leichtem Style 10 Ngr.

—— Op. 356. Vom Donaustrande. Polka schnell f. Orchest. 2 Thlr. 2½ Ngr.; f. Pfte. zu 4 Händen 10 Ngr.; f. Violine u. Pfte. 10 Ngr.

—— Op. 357. Carnevalsbilder. Walzer f. Violine u. Pfte. nach Motiven der Operette: Der Carneval in Rom. 20 Ngr.

—— Op. 358. Nimm sie hin. Polka française f. Orchester 1 Thlr. 22½ Ngr.; f. Pfte. zu 4 Hdn. 10 Ngr.; f. Violine u. Pfte. 10 Ngr.

—— Op. 359. Gruss aus Oesterreich. Polka-Mazurka f. Orchester 1 Thlr. 22½ Ngr.; f. Violine u. Pfte. 10 Ngr.

—— Op. 360. Rotunde-Quadrille nach Motiven der Operette: Der Carneval in Rom, f. Pfte. zu 4 Hdn. 17½ Ngr.; f. Violine u. Pfte. 12½ Ngr.

Suppe, F. v., Zehn Mädchen und kein Mann. Potpourri für Pfte. zu 4 Hdn. 1 Thlr. 5 Ngr.

Terschak, A., Op. 128. Deux Morceaux de Salon p. Flûte avec Pfte. Nr. 1. Chant des Gondoliers. 10 Ngr. Nr. 2. Saltarella. 12½ Ngr.

—— Zwölf Alpenlieder. Neue Folge von Op. 81 f. Flöte u. Pfte. Hft. 1. 2. à 25 Ngr.

Voss, Ch., Op. 314. Le Lion de Bavière. Chant héroïque national, Morceau de Bravoure p. Pfte. 20 Ngr.

Wallace, W. V., Op. 48. Grand Polka de Concert p. Pfte. 13 Ngr.

Weber, Ch. M. de, Op. 62. Rondeau brill. p. Pfte. 10 Ngr.

Weiss, L., Op. 52. Erinnerung an Gmunden. Auf der Ruhebank an der Traun, f. Alt oder Bass m. Pfte. 7½ Ngr.

Wolf, Joh., Op. 22. Für den Clavierunterricht. Leichte Tonstücke. I. Abtheilung Hft. 1. Sechs melod. Uebungsstücke. 10 Ngr. Hft. 2. Zwölf desgleichen. 7½ Ngr. II. Abtheilung. Kleine Rondinos. Hft. 1. 2. à 10 Ngr. III. Abthlg. Etuden-Sonatine. Nr. 2. 10 Ngr.

Zehethofer, J., Transcriptionen f. Zither. Nr. 65. 66. 67. à 10 Ngr.

[283] **Elegantes Feſtgeſchenk!**

Im Verlage von *C. A. Spina's Nachfolger (Friedrich Schreiber)* in Wien erschien:

Erstes Wiener Taschen-Tanz-Album
für Pianoforte.
Sammlung der beliebtesten Tänze
von
Johann, Josef und Eduard Strauss.

Klein Octav, broschirt mit Goldschnitt.

Preis 1 fl. 60 kr. = 1 Thlr. netto.

Inhalt: 3 Walzer (darunter: »An der schönen blauen Donau«) — 3 Polkamazurka — 3 Polka française — 3 Polka (schnell).

[284]

Neue Musikalien
(Nova Nr. 5)

im Verlage von ***Fr. Kistner*** in ***Leipzig.***

Abt, Frz., Op. 387. Gewissheit. Preislied für eine Singstimme mit Pftebegltg. 10 Ngr.

Chopin, Fr., Paraphrase der Romanze aus dem Concerte Op. 11 für **Violine mit Pftebegltg.** bearb. v. Aug. Wilhelmi. 20 Ngr.

—— Romanze aus dem Concerte Op. 11 f. **Pianoforte solo zum Concertvortrag** bearb. v. C. Reinecke. 20 Ngr.

Engel, D. H., Op. 53. Fünf Lieder f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Partitur u. Stimmen. Nr. 1. Hüte dich! 7½ Ngr. Nr. 2. Leise sinkt auf Berg und Thal. 10 Ngr. Nr. 3. Nachtigall. 15 Ngr. Nr. 4. Herbstlied. 15 Ngr. Nr. 5. Gebrochenes Herz. 7½ Ngr.

—— Op. 57. L'eco di Napoli. Leichte Tonstücke über neapolitanische Volkslieder u. Gesänge f. Pianoforte. 25 Ngr.

—— Op. 63. Waldrose, f. 2 Singstimmen m. Pftebegltg. 15 Ngr.

Förster, Alban, Op. 12. Miniaturen. 20 Charakterstücke in leichterem Style f. Pianoforte. 2 Hefte à 1 Thlr.

Grill, Leo, Op. 4. Neun Lieder für eine Singstimme m. Pftebegltg. 25 Ngr.

—— Op. 7. Zwei Männerchöre. (Ein liebeleeres Menschenleben. Einsamkeit.) Partitur u. Stimmen. 15 Ngr.

—— Op. 8. Ouverture (A moll), arr. f. Pfte. zu vier Händen. 1 Thlr.

Horn, Aug., Op. 35. Seligkeit. Preislied f. eine Singstimme m. Pianofortebegleitung. 10 Ngr.

Kuntze, C., Op. 228. Hie Pabst! — Hie Kaiser! Vierstimmiger Männerchor. Partitur u. Stimmen. 15 Ngr.

Mertke, Ed., Op. 6. Die Blumengeister. Intermezzo für Sopran- und Alt-Solo, vierstimmigen Frauenchor, Harfe u. Orchester oder mit Begltg. v. zwei Pianoforte. Partitur 4½ Thlr. Orchester-Stimmen 4 Thlr. Chorstimmen 20 Ngr. Solostimmen 10 Ngr. Clavier-Auszug 3 Thlr.

Nessler, V. E., Op. 60. Drei Lieder f. vierstimmigen Männerchor. (Ungarröschen. Abendruhe. Lindauer Lied'l.) Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Reichel, Friedr., Op. 16. Zwei Genrebilder f. Pianoforte. 20 Ngr.

Reinecke, C., Op. 104. Ein Abenteuer Händel's oder Die Macht des Liedes. Singspiel in einem Akte. Partitur 9 Thlr. Ouvertüre in Partitur 2½ Thlr. Ouverture in Stimmen 3½ Thlr. Ouverture für Pianoforte zu vier Händen 1 Thlr. Klavier-Auszug 4 Thlr.

Daraus einzeln:

Nr. 1. Lied (Bariton): Das Feuer sprüht. 7½ Ngr.
- 2. Ballade (Bariton): Hämmer' ich das glüh'nde Eisen. 10 Ngr.
- 4. Lied (Bariton) m. Chor: Brauner Trank im Kruge. 7½ Ngr.
- 5. Lied (Sopran): Wär' ich des Himmels goldner Sonnenschein. 7½ Ngr.
- 6. Lied (Sopran): So treu und herzlich sprach er. 5 Ngr.
- 7. Ariette (Tenor): John Blimber, fasse Dir ein Herz. 7½ Ngr.
- 9. Arioso (Sopran) und Duettino (Sopran u. Tenor): Ich hatt' über Nacht einen holden Traum. 10 Ngr.
- 10. Cavatine (Tenor): Mein holdes Lieb, lass schweigen alle Klagen. 5 Ngr.

Textbuch 2 Ngr. Textbuch mit Inscenirung 5 Ngr.

Rollfuss, B., Op. 26. Andante cantabile f. Pianoforte. 10 Ngr.

—— Op. 27. Intermezzo (Allegro scherzando) f. Pianoforte. 15 Ngr.

Vierling, G., Op. 49. Ein Hafislied für vierstimmigen Männerchor. Partitur u. Stimmen. 10 Ngr.

[285] Demnächst erscheinen in meinem Verlage:

L. van Beethoven, Op. 71. Sextett

für zwei Clarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotten. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von **H. M. Schletterer.** Pr. 3 Mk.

—— **Op. 81. Sextett** für zwei Violinen, Viola, Violoncell und zwei Hörner. Für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von **H. M. Schletterer.** Pr. 2 Mk. 50 Pf.

—— **Op. 120. Rondo a capriccio** für Pianoforte. Für Pianoforte, Violine und Violoncell bearbeitet von **Louis Bödecker.** Pr. 1 Mk.

François Schubert, Op. 138. Rondo

pour Piano à quatre mains. Transcrit pour Piano et Violon par **Louis Bödecker.** Pr. 3 Mk.

Leipzig und Winterthur.

J. Rieter-Biedermann.

Eingeführt in den Conservatorien für Musik.

[286]

Durch alle Musikalienhandlungen und Buchhandlungen zu beziehen:

Louis Köhler's
Studienwerke

für den Clavier-Unterricht vom allerersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung.

Eingeführt in den Conservatorien für Musik.

Op. 47. **Heitere Vortragsstudien** für den Clavierunterricht neben Bertini's und Cramer's Etuden zu spielen. 10 Ngr.

Op. 50. **Die ersten Etuden** für jeden Clavierschüler als technische Grundlage der Virtuosität. 25 Ngr.

Op. 79. **Der erste Fortschritt.** 24 kleine Vorspielstücke für jeden Clavierschüler zur Uebung und Unterhaltung, mit Fingersatz, in stufenweiser Ordnung. 1 Thlr.

Op. 112. **Special-Etuden** mit Fingersatz und Anweisung zum Ueben für den Clavierunterricht von der höheren Mittelstufe bis zur angehenden Concertvirtuosität fortschreitend. Heft 1. u. 2. à 1 Thlr.

Op. 128. **Neue Geläufigkeitsschule** zur Uebung im brillanten Passagenspiel für den Clavierunterricht. Heft 1. 2. à 1 Thlr.

Op. 150. **Tägliche Repetitionen.** Technische Clavier-Uebungen zur gleichen Ausbildung beider Hände. 1 Thlr.

Op. 151. **Die leichtesten Etuden** für das Clavier. Vorstudien zu den ersten Etuden für jeden Clavierschüler in gleichmässiger Uebung beider Hände. 20 Ngr.

Op. 152. **Tägliches Pensum** für vorgeschrittene Clavierschüler. Läufer-Studien für Pianoforte in Repetitionen durch alle Dur- und Moll-Tonarten für gleichmässige Ausbildung beider Hände als Ersatz der gewöhnlichen Tonleiter-Uebungen. 25 Ngr.

Op. 175. **Kinder-Etuden** für den Clavierunterricht. 25 Ngr.

Op. 190. **Die allerleichtesten Uebungsstücke** für den Clavierunterricht. 20 Ngr.

Verlag von **Bartholf Senff** in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von C. F. Peters in Leipzig.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Expedition: **Leipzig,** Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.,** Regentenstrasse 12, III.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Preis: Jährlich $5^1/_3$ Thlr. Vierteljährliche Pränum. $1^1/_3$ Thlr. Anzeigen: die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 3 Ngr. Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Joseph Müller.

Leipzig, 24. December 1873. **Nr. 52.** VIII. Jahrgang.

Inhalt: Untersuchungen über Modulation. Zweites Capitel: Tonart (Schluss). — Anzeigen und Beurtheilungen (Neue Clavierlieder [Ueber die Vorausnahme eines später erwarteten Tones (Fortsetzung)]). — Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. — Vermischte literarische Mittheilungen (Zeitungsschau. Bibliographie). — Anzeiger.

Aufforderung zur Subscription.

Mit dieser Nummer schliesst der achte Jahrgang dieser Zeitung, und ersuche ich die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang rechtzeitig einsenden zu wollen.

Infolge der eingetretenen bedeutenden Preiserhöhung für Papier, Satz und Druck sehe ich mich veranlasst den jährlichen Abonnementsbetrag von $5^1/_3$ Thlr. auf 6 Thlr., den vierteljährlichen Abonnementsbetrag von $1^1/_3$ Thlr. auf $1^1/_2$ Thlr. zu erhöhen.

J. Rieter-Biedermann.

Untersuchungen über Modulation.

Von **Reinh. Succo.**

Zweites Capitel: Tonart.

(Schluss.)

Fassen wir die Ergebnisse der vorstehenden Untersuchungen noch einmal kurz zusammen, so sehen wir, dass der Begriff Tonart eine dreifache Beziehung hat:

I. In rein melodischer Beziehung geht er auf den inneren Bau der Octavengattungen;

II. in instrumentaler Hinsicht bezieht er sich auf die verschiedene absolute Tonhöhe, welche eine bestimmte Octavengattung im Tonsysteme infolge mehrfacher Transponirung einnehmen kann, wobei nicht zu vergessen ist, dass die als Grundlage angenommene Octavengattung die übrigen, also alle nach I. möglichen, in sich einschliesst;

III. in symphonischer Beziehung geht er auf die Charaktereigenthümlichkeit von Dur und Moll, wie sie von zwei nach I. verschiedenen Octavengattungen aufs Bestimmteste ausgesprochen wird. Die Transposition dieser beiden ist in eben derselben Weise wie in II. möglich.

Jenachdem in der Musik irgend einer Epoche mehr der eine oder der andere der beiden Factoren: Melodik oder Symphonik, mehr das vocale oder das instrumentale Wesen vorherrscht, ist auf den Begriff Tonart die entsprechende der drei obigen Definitionen anwendbar.

In der älteren griechischen Zeit, wo das gesangliche Wesen noch überwog, also zu Anfang der Periode der Melodik, erhielt der Begriff Tonart die Auslegung, welche unter I angegeben ist.

Als in der späteren griechischen Zeit die Instrumente eine ausgedehntere Anwendung gefunden hatten, wandte sich der Begriff Tonart dem unter II. Gesagten zu, ohne jedoch völlig die ältere Auffassung aus den Augen zu verlieren.

Mit dem Auftreten des symphonischen Elements, im 11. und 12. Jahrhundert n. Chr., erhielt, da noch lange Zeit hindurch das melodische Princip die Herrschaft hatte, der Begriff Tonart noch nicht gleich die unter III. erwähnte Auffassung, vielmehr war für diese Zeit, als eine wiederum wesentlich gesangliche, fast allein die Definition unter I. maassgebend.

Erst mit der immer mächtiger werdenden Entwickelung des symphonischen Elements, befördert durch die gleichzeitige, stärker hervortretende Entfaltung des instrumentalen Wesens, griff die Auffassung unter III. Platz, jedoch neben sich gleichzeitig der unter II. erwähnten freien Spielraum lassend, während die Auffassung unter I. allmälig in den Hintergrund tritt, bis dann schliesslich in neuester Zeit die ältere Auffassung unbedenklich als antiquirt gänzlich über Bord geworfen worden ist.

Wenn es mir in den vorstehenden Betrachtungen gelungen ist, den Entwickelungsgang folgerichtig darzulegen, welchen der Begriff Tonart im Laufe der Zeiten durchgemacht hat, so bleibt nun noch übrig zu zeigen, wie gerade in Folge des gänzlichen Aufgebens jener älteren Auffassung von Tonart sich zuerst in die Lehre und demnächst auch in die Praxis gänzlich verkehrte Anschauungen eingeschlichen haben, die auf kaum einem Gebiete merkbarer hervortreten, als auf dem der Modulation. Es sei dem Verfasser er-

laubt, hier ein Bild zu gebrauchen: Auf den Zinnen eines herrlichen und hohen Palastes stehend, den zu überschauen das Auge nicht mehr ausreicht, und eingedenk der unermesslichen Schätze, die in den Stockwerken des ungeheuren Gebäudes aufgehäuft sich finden, steigt der Menschengeist nur selten hinab in die Tiefen, wo in dem Schoosse der Erde verborgen, die Grundmauern felsenfest gelagert sind. Aber eben diese Mauern sind es, welche den unabänderlichen Plan des ganzen Gebäudes enthalten. Von Jahrhundert zu Jahrhundert fortbestehend, schreiben sie jedem Baumeister die Richtung vor, in der er fortzubauen hat, von der er sich nicht entfernen darf, wenn anders sein Bau Halt und Festigkeit nicht verlieren soll. Wir allein, die Baumeister des letzten Stockwerkes, wagen es, wenn auch nicht die Existenz jener Grundmauern, die unserm Auge verborgen, gänzlich zu leugnen, so doch zu wähnen, das Gebäude habe durch unsere Kunst erst seine eigentliche, wunderbar stolze und gewaltige Form erhalten. Rüstig bauen wir weiter; unbekümmert um jenen Plan, bauen wir dort und dort hinaus, in's Blaue hinein. Sollen wir uns wundern, wenn eines Tages unsere reiche Mühe und Arbeit in Schutt und Trümmer zerfällt, wenn der Name derer, die daran in gleicher Weise mitgebaut haben, mit hinabsinkt in Vergessenheit, während jene, die weniger stolz als wir, auf dem alten Grunde weiterbauten, sich ewig bleibende Denkmale ihres Namens schufen?

Das Bild ist vielleicht zu kühn gewählt für den einfachen Gegenstand, der uns hier beschäftigt. Jene Grundmauern sind die Octavengattungen, die, der Melodik entstammend, ihre grundlegende Eigenschaft auf alle musikalischen Formen aller Zeiten erstrecken. Die der Symphonik entnommenen Begriffe Dur und Moll treten zu jenen in bestimmte Beziehungen, vermögen sie aber weder an sich abzuändern, noch viel weniger ganz oder theilweise zu vernichten. Vielmehr, wie wir erkannt haben, dass Melodik das stärkere, Symphonik das schwächere Princip ist, so macht sich auch hier das gleiche Verhältniss geltend. Die Beziehungen der Begriffe Dur und Moll ordnen sich dem Begriffe der Octavengattungen unter. Allerdings wird es in symphonischer Hinsicht niemals mehr als die beiden Tonarten Dur und Moll geben können. Die dorische von der phrygischen, oder die mixolydische von der ionischen Tonart in demselben Sinne unterscheiden wollen, in welchem wir Dur von Moll unterscheiden, also in rein symphonischem Sinne, wird daher immer ein Unding sein. Sind aber damit die Octavengattungen thatsächlich bis auf die beiden, welche zugleich als symphonische Tonarten die Klanggeschlechter repräsentiren, gestrichen? Keinesweges. Sind doch diese letzteren beiden als Tonarten in melodischer Beziehung etwas ganz Anderes wie als symphonische Tonarten, und es ist ja gleichsam nur zufällig, dass in ihnen beiden zugleich die symphonischen Begriffe Dur und Moll am deutlichsten hervortreten. Es handelt sich also hier nur um die Frage: in welcher Weise machen sich die Tonarten der Octavengattungen in einem symphonischen Tonstücke geltend?

Durch die Antwort auf diese Frage gelangen wir zu demjenigen Punkte unserer Untersuchungen, bei welchem sich des Verfassers Anschauungen von denen trennen, welche den meisten neueren Modulationslehren zu Grunde liegen. Sie bildet zugleich den Ausgangspunkt unserer eigentlichen Modulations-Untersuchungen und gehört daher, zumal ihre vollständige Lösung nur an der Hand der letzteren möglich ist, in das folgende Capitel, welches von der eigentlichen Modulation, oder von der Verbindung der Tonarten handelt. Es mögen jedoch, um das gegenwärtige Capitel nicht mit einer Frage abzuschliessen, einige auf die Beantwortung derselben bezügliche Andeutungen gestattet sein.

Wir haben gesehen, wie in jeder der drei obigen Definitionen des Begriffs Tonart der Begriff der Octavengattungen eine wesentliche Rolle spielt. In der ersten Definition fallen beide Begriffe zusammen. In der zweiten ist der Begriff von Octavengattung keineswegs gänzlich aufgehoben, wenn er auch bei der Unterscheidung der Instrumental-Tonarten nicht mehr in Kraft tritt. Die instrumentale Praxis hat nur ein der Vorstellung des Instrumentalisten leichter zugängliches Merkmal für die Unterscheidung der Tonarten zum Gesetz erhoben, als die Octavengattungen dem Spieler bieten. Nichtsdestoweniger ist in jeder der Transpositionsscalen die ganze Summe der Tonarten der Octavengattungen enthalten, wenn auch gleichsam verhüllt. Nur in der dritten Definition, derjenigen, welcher die moderne Musik entspricht, ist anscheinend der Begriff der Octavengattungen wesentlich modificirt. An die Stelle der sieben Tonarten der Octavengattungen sind die beiden Klanggeschlechter getreten, und der Begriff der Octavengattungen ordnet sich scheinbar diesen unter, indem aus der Zahl der letzteren zwei ausgewählt sind, welche sich am meisten geeignet erweisen, den Bedingungen des Klanggeschlechts zu entsprechen. Wir sehen also, jene Auswahl ist allerdings einzig und allein in Rücksicht auf die symphonischen Bedingungen geschehen. Aber nicht diese sollen, wie wir wissen, in der Praxis das Bestimmende sein, sondern umgekehrt, *sie* sollen sich unterordnen. Wären die anderen Octavengattungen wirklich aus der symphonischen Musik verschwunden, so hätten allerdings die symphonischen Bedingungen einen Einfluss erlangt, der im Widerspruch mit dem von uns als richtig erkannten Verhältniss zwischen Melodik und Symphonik, der letzteren den Vorrang von ersterer sichern würde. Dem ist aber nicht so; denn mit der Auswahl der beiden Octavengattungen I und VI als symphonische Tonarten ist durchaus nicht gesagt, dass nur sie fähig seien, symphonisch behandelt zu werden. Vielmehr ist es möglich, *jede* Octavengattung, mit alleiniger Ausnahme der siebenten, symphonisch zu behandeln, wenn sich auch in Rücksicht auf das Klanggeschlecht immer nur der eine der beiden Charaktere Dur oder Moll ergeben wird. In jeder guten Composition finden wir die Anwendung dieses Satzes. Wenn der Componist in einem Tonstücke aus C-dur nach D-moll modulirt, so wendet er damit in den meisten Fällen die erste und zweite Octavengattung an. Es kann allerdings auch Fälle geben, bei denen D-moll nicht als die zweite Octavengattung von *C*, sondern als die sechste der Transpositionsscala von *F* erscheint. Diese Wendung ist aber eine durchaus andere als die erste; sie steht dann in einem ähnlichen Verhältniss wie die Wendung von C-dur nach z. B. der sechsten Octavengattung von As-dur: F-moll. Componisten, die in der diatonischen Schreibweise eine gründliche Schule durchgemacht haben, wissen beide Fälle wohl zu unterscheiden. Ihre einfachen Modulationen gehen aus dem richtigen Gefühle hervor, dass ein gemeinsames Band sie verbinden muss. Dieses Band ist dasselbe, welches die Octavengattungen miteinander verbindet: das diatonische System, dem sie angehören. Die Modulationen innerhalb desselben repräsentiren die verschiedenen Octavengattungen. Dadurch, dass der Componist nach jedem Tone desselben hin eine Cadenz vollzieht, wendet er die Octavengattungen an, die im Systeme enthalten sind. Es erscheinen also hier die verloren geglaubten wieder. Zugleich erledigt sich auch ein Bedenken, welches vielleicht dem Leser bei

unserer obigen Frage: auf welche Weise sich die Octavengattungen in einem symphonischen Tonstücke geltend machen, aufgestiegen sein könnte: das Bedenken nämlich, als ob sich der Verfasser durch die Beantwortung jener Frage in Widerspruch mit der ganzen neueren Musik, die nur die Dur- und Molltonart anwendet, setzen wolle. Auch jede der übrigen Octavengattungen, neben der ersten und sechsten, wird als Klanggeschlecht, wie ich es bereits oben ausgesprochen habe, immer nur den Dur- oder Mollcharakter haben können. Diesen Zwang legen die symphonischen Bedingungen den einzelnen Octavengattungen auf. Das Mittel dazu sind die zufälligen Erhöhungen oder Erniedrigungen der betreffenden Töne durch Kreuze oder Been. Es ist allerdings Sache des Componisten, den Zwang möglichst wenig fühlbar zu machen, und zwar geschieht dies dadurch, dass er jenes Mittel nur da anwendet, wo es durchaus nöthig ist, d. i. also hauptsächlich bei der Cadenz. Durch die Anwendung der für die symphonischen Bedingungen nothwendigen Versetzungszeichen geht aber die Octavengattung an sich ebensowenig verloren, wie etwa dadurch die Molltonart in eine Durtonart verwandelt wird, dass bei der Cadenz der Dominant-Accord ein Dur-Accord sein muss. Aber die Anschauung ist allerdings eine andere geworden. Was in den meisten der neueren Lehrbücher als eine Wendung ganz allgemein von irgend einer Dur- oder Molltonart zu irgend einer anderen Dur- oder Molltonart angesehen wird, das fasst der Verfasser als die Wendung von irgend einer Octavengattung eines bestimmten Systems zu irgend einer anderen desselben oder auch eines anderen Systemes auf. Die herrschende Anschauung ist ein Resultat der jetzt allgemein als Grundlage für die musikalischen Studien angenommenen Generalbasslehre, von der ich schon im ersten Capitel nachgewiesen habe, dass sich mit ihrem Auftreten allmälig eine völlige Umwandlung in den musikalischen Anschauungen vollzog. Des Verfassers Auffassung schliesst sich dagegen dem älteren auf melodischen Bedingungen beruhenden Contrapunkt an, derjenigen Compositionslehre, nach welcher nachweislich alle grossen Meister der beiden ersten Epochen der Symphonik ihre Studien gemacht haben. Als diese Lehre in der musikalischen Praxis durch die Generalbasslehre thatsächlich verdrängt worden war, als Contrapunkt nur noch als Consequenz dieser letzteren aufgefasst wurde, da begannen mehr und mehr auch in der Composition sich die Folgen einer Auffassung zu zeigen, welche die Octavengattungen als Tonarten völlig negirt. Den innigen Zusammenhang dieser Auffassung mit den Gesetzen der Modulation näher zu erörtern, wird die Aufgabe des folgenden von der Modulation handelnden Capitels sein.

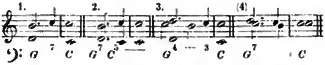
Anzeigen und Beurtheilungen.

Neue Clavierlieder.

(Ueber die Voransnahme eines später erwarteten Tones.)

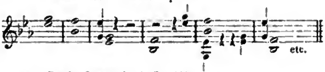
(Fortsetzung.)

So viel Worte um ein scheinbar einfaches Factum werden nicht überflüssig erscheinen, wenn wir manche Gebilde der neuesten Kunst unter sich selbst und mit anderen unwidersprechlich*) anerkannten vergleichen. Zu diesem Zwecke stellen wir die seit dem 17.—18. Jahrh. üblicher gewordenen Anticipationen in einigen Beispielen zusammen:

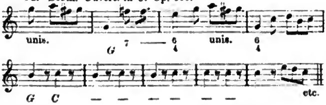


5. (vgl. N. 17.) 6. Beeth. Eroica (vgl. Cmoll Sinf. Scherzo Schluss.) etc.

7. Beeth. Son. Adieux. Op. 81.

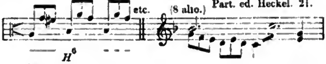


8a. Beeth. Ouvert. in C. Op. 115.



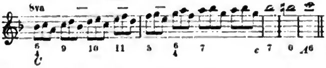
8b. 9a. Beeth. Trio. Op. 97.

9b. Beeth. Quart. Op. 59. Part. ed. Heckel. 21.

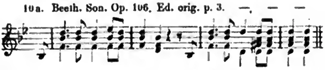


(loco)

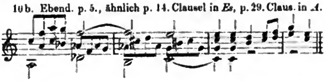
8va



10a. Beeth. Son. Op. 106. Ed. orig. p. 3.



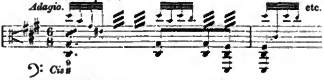
10b. Ebend. p. 5., ähnlich p. 14. Clausel in *Es*, p. 29. Claus. in *A*.



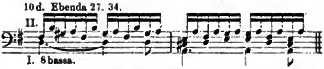
---

*) Unwidersprechlich! denn wenn Richard Wagner und Beethoven, Bellermann und Weizmann-Reissmann e tutti quanti in Verehrung des Don Juan einstimmig sind: so ist das mindestens ein Beweis von objectivem Kunstwerth. Interessant wäre jedoch, die Punkte der Einstimmung einmal auf Einem Bret verzeichnet zu sehen — der alte Mozart würde drum nicht grösser, nicht kleiner.

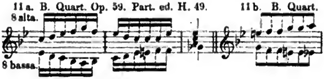
10c. Ebend. p. 30.



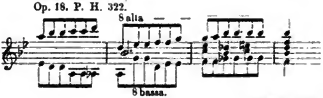
10d. Ebenda 27. 34.



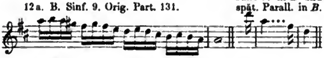
11a. B. Quart. Op. 59. Part. ed. H. 49. 11b. B. Quart.



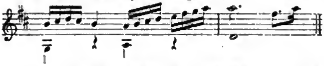
Op. 18. P. H. 322.



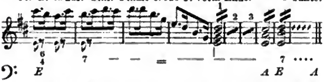
12a. B. Sinf. 9. Orig. Part. 131. 12b. Ebenda Anfg. Takt 16 in *D* und spät. Parall. in *B*.



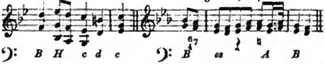
13. B. Sinf. Vittoria. Op. 91. (Siegessinf.)



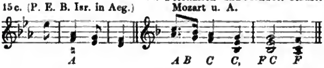
14. B. *A* dur. Sinf. Finale c. 120 T. vorm Ende. 5 Takte.



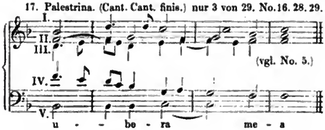
15a. B. Son. Op. 106, p. 28. 15b. P. E. Bach Son. ed. Baumgart. 5, 23, 1.



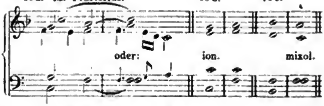
15c. (P. E. B. Isr. in Aeg.) 16. Polonaisen- und Menuett-Clausel Mozart u. A.



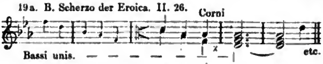
17. Palestrina. (Cant. Cant. finis.) nur 3 von 29. No. 16. 28. 29.



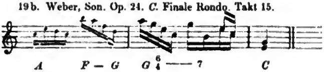
18a. M. Praetorius. 18b. 18c.



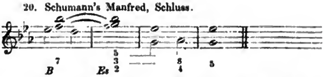
19a. B. Scherzo der Eroica. II. 26.



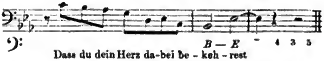
19b. Weber, Son. Op. 24. *C*. Finale Rondo. Takt 15.



20. Schumann's Manfred, Schluss.



In dieser Uebersicht sind die bekanntesten Fälle zusammengestellt, welche das mannigfaltige Widerspiel lebendiger Freiheit gegen die Elementarkräfte, der melodischen gegen die rhythmisch harmonischen Potenzen anschaulich machen. Nr. **1** ist die einfachste, dennoch den ältesten Tonsetzern seltenste Art; der rhythmische Gegensatz ist harmonisch dargestellt, während die Melodie zudringlich verfrühet zum Schlusston eilt: ursprünglich vocal, mit menschlichem Pathos erfüllt, versteht sie sich meist aus dem Inhalt und Rhythmus des Wortes. Nr. **2** lässt auch die Harmonie voraueilen; Nr. **3** dem ersten ähnlich, ist eine bei Händel und Corelli beliebte Schlusswendung, in Nr. **4** auf störende Weise gesteigert, was ein erfahrener Kenner durch die Bemerkung milderte: es sei der vorletzte Ton nicht rhythmisch voll zu nehmen, sondern als leiser gleichsam ungezählter Vorschlag. Nr. **5** ist die auffallendste Formel, diejenige, die nur bei Nachahmern ausnehmend beliebt geworden in allerlei Variationen. Der wackelig insipide Rhythmus muss denen, die gern witzig heissen wollen, sonderlich schmackhaft erscheinen. Was derart bei alten Italienern vorkommt, wird zu Nr. 17 vielleicht verständlich. Was aber Mendelssohn damit sagen will im Elias a) Part. p. 152—153 und b) p. 156, wo zuerst der Uebergang a) *B* | *B* aus einem Satz in den andern nichts ist als ein gähnender Hängerich — — und des Propheten selbsteigner Schluss (b Nr. 14 Ende) gar sonderbar lässt, wie zwischen Stoss und Fall:



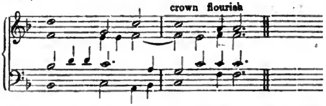
dieses hat noch kein Eingeweihter erläutert; doch ist die Formel seitdem bei Gesellen und Lehrlingen gern nachgeäfft, gleichwie Alexandri magni schiefer Hals bei dienstfertigen Unterofficieren. — Wo Beethoven Aehnliches thut, ist es zuweilen auch lästig und stopfig, öfter jedoch durch den Zusammenhang des Themas begreiflich wie im Eroica-Hauptsatz u. s. w. Zu Anfang und Schluss hat Beethoven dergleichen nicht: die Ddur-Missa beginnt zwar

‖ 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 | 𝅝 ‖ aber wohlgemerkt mit Paukenschlag im dritten Viertel! Fünf zählen überlässt er den Irokesen, und dem geistreichen Clavierauszügler, der diesen Einschnitt weglässt!! Nr. 6 ist nun die sonderlich Beethovische Art, welche hier gleich wie am Uebergang des Scherzo ins Finale der C moll-Symphonie von wunderbarer Wirkung ist, weil die variirte Hauptmelodie erst nach langer Dominantseptime schüchtern gleichsam aus der Ferne naht (*pp*); beide Fälle sind nahverwandt, nur die erste als vollmelodisch überraschender, die zweite als drohender Sturm vor den Pforten in dunklem Hintergrund schauerlicher. Beide sind anfangs von sogenannten Musikanten für Druckfehler genommen: nicht mit Unrecht, da diese Art Fernwirkung allerdings eine Neuerung war — gefährlich für sentimentale Kunstreisende, die nach solchem Vorgang allerlei Verrücktes aussannen, um hinterher sich auf ein erlauchtes Beispiel zu berufen, das der bornirte Pöbel anfangs ja auch nicht verstanden hätte! *Duo cum faciunt idem*.... Jene Beethovischen Beispiele hat das Volk ohne Beschwer verstanden, da sich die Dunkelheit rasch löst, und deshalb der Stachel des Widerspruchs mehr reizt als schmerzt. Freilich ist das ein dehnbarer Begriff, ob rasch oder langsam, laut oder leis, und es kommt bei solchem Begriff auch auf den glücklichen Griff an: die rechte Stelle zu packen, wo eins ins andre greift ohne sich zu verdunkeln. Das Richtige zu rechter Zeit thun, ist in allen Künsten ein genialer Verstandes-Act, was freilich nicht Jedermanns Sache ist, daher Horaz' guter Rath *Ep. ad Pis.* 43. — Daneben leugnen wir nicht, dass Beethoven auch unartige Prolepsen begeht, die nur stutzig machen ohne zu begeistern. Ein bekanntes Beispiel aus der Sonate Op. 81 *Adieux* hat am Schluss des Hauptsatzes die Figur Nr. 7, wo die Lösung zweimal verschoben, aber doch endlich klar wird. Anfangs nahm man's übel auf; bald erkannte man, dass hier das Gedanken-Element (nach C. Fuchs: Meditativ) überwog, die Idee über die Schranken der schönen Natur hinaus ging. Diese sonderliche Idealität der Beethovischen Malerei ist Anlass gewesen, dass man bei ihm häufiger als jemals früher nach der Idee fragte — was bei Haydn und Mozart selten die Frage ist, und nicht zu ihrem Schaden. — Daneben bleibt die absichtliche Unlösung am Schluss von Schumann's Manfred (Nr. 20) immer widrig, ein rein logisch spiritualistisches, nicht musikalisches Exempel.

Die übrigen Beispiele aus Beethoven — die sich leicht vervielfältigen lassen — haben auch zum Theil Widerhaariges, was mehr Verstand als Schönheit in sich trägt. So würde in Nr. 8ª der stopfige Stillstand auf der Tonica *C* sicherlich von Mozart und Händel, wahrscheinlich auch von S. Bach nicht gewählt sein: vielmehr würde, wenn in die Tonica einzulenken war, vorher periodische Clausel in *G* eingetreten, oder auch ein Umweg durch die Unterdominante *F* genommen sein. Dieses wie das folgende Stück Nr. 8ᵇ sind Beispiele synkoptischer Rhythmik, wie sie noch schärfer, doch besser vorbereitet und gelöst in Nr. 9ª erscheinen, dagegen 9ᵇ in dem Fortschritt des vierten Taktes: ‖ *c* 5 $^{6}_{4}$ 7 7 | 7 ‖ schon den unleidlichen Figuren von 11ᵇ. 12. (13). 14 nahe steht. — Nr. 10ª hat eine reiche Nachkommenschaft geheckt, namentlich Schubert erfreut sich an solch unbehauenen Felsblöcken, z. B. in Op. 103, wo ohne Vermittelung — auf rhythmisch schwacher Steile! von F-dur nach Fis-moll gesprungen wird — und Op. 164 Hauptsatz Theil II, nach der Fermate Takt 13 — wo von *Es* $^{9}_{7}$ ohne Weiteres in *E* $^{6}_{4}$ hinein getanzt wird, dass man neugierig fragt, wo der Deserteur *g'* des vorangehenden Accords geblieben? — Nr. 10ᵇ leidet an ähnlicher Unverdaulichkeit, doch versteht mans leichter aus der Umgebung des grandios edlen Gebildes, das solche Ueberraschungen erträglich macht. Wiederum anders ist in derselben Sonate der tiefwühlende Klaggesang des Heroen in Nr. 10ᶜ ganz natürlich in zahlreiche Prolepsen hinein gerathen, die nicht verletzen, weil die Vielstimmigkeit ohnehin leichter verschobene Rhythmen trägt und zugleich auflöst, am schönsten wohl in dem Nr. 10ᵈ, dem wundersamen Wechsellied auf schwebendem Kahn unter huschigem Ufer von Thränenweiden: ein Unicum, das dem Meister Niemand nachmacht. Verwandt damit in gleicher reizender Schönheit ist in der Eroica Scherzo, Trio II Takt 26 Nr. 19ª, vgl. auch das Scherzo des Septetts. Derselbe Uebergang. — Weber, der Beethoven mancherlei abgesehen hat ohne ihn eben nachzuahmen, hat diese letzte Art, an tonloser Stelle den nächsten Hauptton voraus zu bringen, in der Claviersonate Op. 24 C-dur Schluss Rondo Takt 15: Nr. 19ᵇ.

Minder auffallend, aber dem Feinhörigen doch anstössig, erscheinen die Beispiele, wo längere Läufe plötzlich sich festschieben, gleichsam an die Wand rennen, nicht recht auslaufen können, wie hier Nr. 11ª, 11ᵇ — deren Verwandte in Nr. 12ª (12ᵇ), 13 schon manchen Spieler und Hörer irre gemacht haben.

Nebenbei sei hier bemerkt: Synkoptisch klingen auch, ohne es in strengem Sinne zu sein, die Stellen Nr. 14, welche ähnlichen Eindruck machen wie das Ungarische und Keltische ‖ 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥. ‖ am Schluss, als wirkliche Final-Clausel gebraucht; wie auch geschieht in dem trefflichen Gesange von William Child: *O Lord grant the King a long life*, welcher schliesst: *Let his crown flourish* (S. Boyce *Cathedral Music* 1788. Tom. 2 S. 87):



Wenn hier prächtig malerisch der Heilsgruss mit sprühendem Lanzen-Schilderklirren abgebildet wird, so ist das wiederum ein Unicum, das wir doch schwerlich als Schluss eines Gesammtkunstwerkes, einer Sonate, Symphonie oder Oper ertragen würden. Das Umgekehrte hierzu, ein etwaiger Schluss ‖ 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 ‖ oder 𝅝 . . . 𝅘𝅥𝅮 ‖ wird mit Recht von Hauptmann Metr. § 81. 82. für unmöglich erklärt: beide Fälle sind in Eulers *Tentamen theor. mus.* S. 52 zusammengefasst durch den noch immer gültigen Satz: *Postremus sonus debet esse principalis, ob eamque rem primus esse debet in tactu.*

Verwandt mit den Fällen Nr. 10ª und 8ª sind endlich auch die selteneren Vorausnahmen bei den Alten, wie hier der Schluss von Palestrina's Hohemlied (*Cant. Cantic.*), Nr. 17, wo man etwa nach S. Bach's rhythmischer Structur den vorletzten Takt verdoppeln möchte. In gleichem Falle braucht M. Praetorius für die Finalis (den Schlusstakt) eine ausfüllende Floritur, als gleichsam neu anhebenden unterschiedlichen Rhythmus: Nr. 18ª.

Die Schlussformeln der kirchlichen Kunst sind fast durchaus so gehalten wie Nr. 18ᵇ, 18ᶜ, so dass Ton und Wort erfüllt werden in jambisch aufsteigender Weise – ◡ ‖ ´ oder –◡ – – ´. Wo ein trochäischer Schluss im Worte liegt wie ‖ Vater, Patrem ‖ ´◡ ‖, da wird der Schluss, gewöhnlich oder immer eine Longa, so verlängert ´ | –, dass Euler's Regel bewahrt bleibt. Solcher Schlüsse sind in dem Palestrina'schen Hohenlied unter 29 Tonsätzen nur drei, nämlich Nr. 16: *decora* ‖ ◡– ‖ – Nr. 28: *Conversio ejus* ‖ ◡–◡– | ´ | ´ Nr. 29: *ubera mea* ‖ ´◡– | ´ | ´ ‖.

Die übrigen Beispiele, scheinbar über das vorliegende Thema hinausgehend, sind gleichwohl als äusserste Consequenzen der melodischen Vorausnahme merkwürdig. Was Beethoven Sonate Op. 106 S. 28 Nr. 15ᵃ gewagt hat, findet sich häufiger bei Ph. Em. Bach, dessen Beispiele Nr. 15ᵇ härter einschneiden als manches Beethovische und dennoch vermöge saubrer und rascher Lösung gar lieblich überraschen. — Das Beispiel Nr. 16, trivial genug seit Mozart's Zeit, scheint vor Ph. Em. Bach nicht vorzukommen; bei den früheren Tonsetzern ohnehin nicht, da es den Regeln widersprach — und dennoch waren sie keine Regelknechte, eben so wenig als ihre spöttischen Enkel lauter Freiherren sind.

* *

Diese Excurse, dem Einzelwerk des Einzelmenschen gewidmet, wollen ihn nicht erzürnen, vielmehr freundlich erinnern: wie fein die Linien der Schönheit sind und wie viel auch der Beste zu lernen habe, um sich selbst und seines Gleichen mit dauernden Bildern der Schönheit zu erfreuen; denn nach monumentalen Bildern streben sie doch alle, selbst Social-Nihilisten! wo nicht, wozu dann die verschwenderisch kostspieligen Partituren derer, die der Zukunft voraus gewiss sind? — Wie dieses Richard Barth's Zukunft beschaffen, weissagen wir nicht. Ausser dem genannten Liede Nr. 4, das freilich mehr clavierig als sangschön erscheint, zeigen die übrigen nur Exantheme der Zeitkrankheit, am entsetzlichsten Nr. 3, wo der fröhliche Hornklang in stupfiger Melodie in Moll daherstolpert, nur um was Neues zu sagen — und nun gar der Schluss! von S. 11 Z. 3 an: »Erquickliche Frische« u. s. w. sind die Töne nur Spott auf die Worte; — Dintenfass, nicht grüner Wald!

(Fortsetzung folgt.)

Berichte. Nachrichten und Bemerkungen.

* **Frankfurt a. M.**, im December 1873. (Schluss.) Ich gehe nun zu einer übersichtlichen Aufzählung der in der Saison 1872—73 im Museum aufgeführten Vocal-Werke über. Ausser dem zweiten Act des Gluck'schen Orpheus und Brahms' Rhapsodie im dritten Concert kam kein Werk für Chor und Orchester mehr zur Aufführung. Ohne Zweifel war der Cäcilien-Verein, welcher zuweilen die Museums-Concerte durch seine Mitwirkung unterstützt, durch grössere Aufgaben zu sehr in Anspruch genommen, um mehr für das Museum zu leisten. Im letzten Concerte brachte eine Selecta des Vereines folgende Lieder für gemischten Chor zur Aufführung: *Mendelssohn:* Durch Feld und Buchenhallen — und Lerchengesang; *Brahms:* Bei nächtlicher Weil' und: In stiller Nacht; *Schumann:* Wenn ich ein Vöglein wär (nach dem Duett aus Op. 43 für gemischten Chor eingerichtet von J. Stern); *Hauptmann:* Ich stand auf Berges Halde. Es ist kaum nöthig zu bemerken, dass alle Aufführungen, in denen die sangfrohen Schaaren dieses trefflichen Vereines mitwirken, eben dadurch in der Regel zu den hervorragendsten der Museums-Concerte werden. Schade nur, dass die Mitwirkung des Cäcilien-Vereines sich nicht auf mehr Concerte ausdehnen lässt. — Der Sologesang war vertreten durch folgende Personen und Sachen: Frl. Amalie Kling im ersten Concert: Arie aus Orpheus von *Gluck*, Frühlingstraum von *Schubert*, Liebestreu und Sandmännchen von *Brahms*. Frl. Wilhelmine Nanitz im zweiten Concert: Scene und Rondo von *Mozart* (»Ch' io mi scordi di te«), mit obligatem Clavier (gespielt von Herrn Martin Wallenstein). Ferner: »In questa tomba oscura« von *Beethoven*, Sehnsucht von *Mendelssohn*. Im dritten Concert Frau Amalie Joachim: Zweiter Act des Orpheus von *Gluck*, Rhapsodie — aus Goethe's Harzreise im Winter — von *Joh. Brahms* (zum ersten Mal). Im vierten Concert Herr Eugen Gura: Arie aus der Oper »Faust« von *Spohr* (»Liebe ist die zarte Blüthe«), zwei Lieder von *C. Reinecke*: An Frau Minne — Der alte Dessauer; *Schumann's* Frühlingsnacht. Im fünften Concert Frl. Ida Rosburgh: Arie aus der Zauberflöte (»O zitire nicht«), Variationen von *Rode*. Im sechsten Concert Frl. Sofie Ruzicka vom Frankfurter Stadttheater: Arie (»Martern aller Art«) aus *Mozart's* »Entführung«, »Wo sind all' die Blumen hin« von *W. Taubert*, Eifersucht und Stolz von *F. Schubert*, Frühling und Liebe von *G. Guttermann*. Im siebenten Concert Herr Georg Henschel aus Berlin: Arie aus *Händel's* Alexanderfest (»Gieb Rach', heult alles laut«), Mainacht von *Joh. Brahms*, Lachen und Weinen von *F. Schubert*. Im achten Concert war die Vocalmusik gar nicht, aber die Instrumentalmusik durch Joachim um so glänzender vertreten. Im neunten Concert trat Herr G. Henschel zum zweiten Male auf mit *Schubert'*scher Lyrik: Ganymed, Romanze aus »Rosamunde«, Rastlose Liebe, Memnon, der Neugierige. Im zehnten Concert Frl. Marie Schröder: Scene und Arie »Wie nahte mir der Schlummer« aus dem Freischütz, Frühlingslied von *Mendelssohn*, »Die Trepp' hinunter geschwungen« von *A. Ehmant*. Im elften Concert Frl. Adele Asmann: Arie aus Titus (mit obligatem Bassetthorn), An die Leier von *Schubert*, Schöne Wiege meiner Leiden von *Schumann*. (Im zwölften Concert kamen, wie schon bemerkt, Lieder für gemischten Chor zur Aufführung.) Als Instrumental-Virtuosen traten auf folgende Pianisten: Frau Clara Schumann: Concert in A-moll von *R. Schumann*, *Chopin* Notturno Op. 62, *Mendelssohn* (Scherzo aus dem »Sommernachtstraum«). 2) Hr. Heinrich Barth aus Berlin mit *Beethoven's* Esdur-Concert. 3) Fräulein Erica Lie mit dem Gdur-Concert von *Beethoven* und zwei Stücken von *Chopin* (Notturno in Des-dur und Ballade in G-moll). 4) Fräulein Emma Brandes: Emoll-Concert von *Chopin*, Novellette Op. 21, 7 in E-dur von *Schumann*, Scherzo Op. 16, 2 von *Mendelssohn*. 5) Herr Carl Heymann mit *Schubert'*scher Claviermusik: Phantasie Op. 15, Momens musicals Op. 94 Nr. 3 (F-moll) und Nr. 4 (Cis-moll), Impromptu Op. 90 Nr. 2 in Es-dur. Die Violine war vertreten durch folgende Meister und Gesellen: Ludwig Straus (Concert von *Beethoven*, Cavatine von *J. Raff*, Ungarische Tänze von *Brahms-Joachim*, Nr. 1 in G-moll, Nr. 3 in F-dur, Nr. 6 in B-dur. Robert Heckmann aus Köln: Concert von *Max Bruch*, Sonate (mit Clavierbegleitung) von *Händel*. Richard Barth aus Münster: Concert von *Mendelssohn*, Lied von *Mendelssohn*, Walzer von *Chopin*, Barcarole von *Spohr*. Joseph Joachim spielte im achten Concert sein eignes Concert »in ungarischer Weise« und folgende Solostücke: Sarabande und Tambourin von *Leclair* (1697—1764), Romanze in F von *Beethoven*, Abendlied von *Schumann*, mit der von dem Künstler eingerichteten Orchesterbegleitung. Hugo Heermann, unser trefflicher Primgeiger im Quartett, spielte *Spohr's* »Gesangscene« und Ungarische Tänze von *Brahms*. Endlich sind noch anzuführen die beiden Violoncell-Virtuosen Robert Hausmann (Concert von *Lindner*, Adagio von *W. Bargiel*) und C. Davidoff, Concert eigner Composition in A-moll, Air von *J. S. Bach*, »Am Springbrunnen« — eigner Composition. — Möge der geneigte Leser die trockene Aufzählung entschuldigen; sie zeigt wenigstens, was hier »gemacht« worden ist.

* **Halle**, 8. Dec. Vergangenen Dienstag, den 2. Dec., wurde die Reihe mehrerer für dieses Jahr projectirten Abonnementconcerte begonnen. Unseren immer fester sich gestaltenden Orchesterverhältnissen ist es zu danken, dass dieses erste Concert sogleich einen höchst befriedigenden Eindruck hinterliess. Zu Gehör kamen die Adur-Symphonie von *Beethoven* und die Ouvertüre zu »Dame Kobold« von *Reinecke*. Als Solisten war es Herrn Musikdirector Voretzsch gelungen zwei hochbedeutende Namen zu gewinnen, Herrn Concertmeister de Ahna aus Berlin und Frau Hüfner-Harken aus Jever. Letztere sang die Concertarie von *Beethoven*, mehrere Lieder von *Schumann* und *Beethoven*. Unvergesslich wird uns das Spiel des Herrn de Ahna sein. Er trug uns das Concert von *Mendelssohn*, ungarische Tänze von *Brahms-Joachim* und die Arie aus der Ddur-Suite von *Bach* vor. Langandauernder Applaus belohnte seine trefflichen Leistungen.

* **Leipzig**, 7. Dec. Euterpeconcerte. Das Programm des vierten Euterpeconcertes (am 2. Decbr.) war, namentlich in seinen Orchesternummern ein sehr interessantes: es enthielt: »Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis« von *Ch. v. Gluck* (mit dem Schluss von Rich. Wagner), — Arie aus »Hans Heiling« von *H. Marschner*, — »Reitermarsch« von *F. Schubert*, instrumentirt von F. Liszt (zum ersten Male), — »An die ferne Geliebte«, Liederkreis von *L. van Beethoven* und »Im Walde«, Symphonie von *J. Raff* (zum ersten Male). Die beiden letzten Orchesternummern, sowie die Marschner'sche Arie kamen nur in sehr mangelhafter Weise zu Gehör, namentlich erwies sich der Bläserchor — überhaupt die Misère des Euterpeorchesters — solchen Aufgaben als nicht gewachsen; in der Arie, sowie in Gluck's Ouvertüre störte ferner auch noch eine schleppende, verfehlte Temponahme. Raff's Symphonie gelangte schon im vorigen Jahre in dem von Herrn Commissionsrath Seitz im Verein mit der Hofkapelle aus Sondershausen im hiesigen alten Theater veranstalteten Concerte unter Direction des Componisten zur Aufführung. Das Werk enthält eine grosse Anzahl interessanter Einzelmomente und wirkt namentlich durch sein glänzendes Orchestercolorit. Der flüssigste Satz ist jedenfalls das etwas an Mendelssohn erinnernde Scherzo (Tanz der Dryaden); dass im Finale die Wiederkehr der wilden Jagd wegblieb, gereichte dem Werke nur zum Vortheile. Herr Degele, Hofopernsänger aus Dresden, war uns schon von früher her als geistvoller Interpret dramatischer, wie lyrischer Musik bekannt; ist auch das Organ des genannten Sängers nicht mehr recht frisch und sonor,

und herrschte infolge dessen auch in seinem Vortrage ein klangloser Parlandoton vor, in welchem die oft angebrachten Glissandos doppelt unangenehm auffielen, so wusste er sich doch durch seine sonst noble verständnissvolle Auffassung der Marschner'schen Arie nicht minder der Beethoven'schen Lieder reichen Beifall und Hervorruf zu erringen.

Gewandhausconcerte. Das Programm des siebenten Gewandhausconcertes (am 4. Dec.) war: Ouvertüre zu »Genovefa« von *R. Schumann*, — Arie aus der Oper »Die Entführung aus dem Serail« von *W. A. Mozart*, — Concert für das Pianoforte von *J. Brahms*, — Lieder mit Pianoforte: a) Gefrorne Thränen von *Fr. Schubert*, b) Wanderlied von *R. Schumann*, — Solostücke für Pianoforte: a) Canon (As-dur) aus den Studien für Pedalflügel, b) Romanze (Op. 38, D-moll) von *R. Schumann*, und Symphonie Nr. 4 (B-dur) von *L. van Beethoven*. Die Ausführung der beiden Orchesterwerke war ganz vortrefflich. — Herr Schott, königl. preuss. Hofopernsänger aus Berlin, welcher die Gesangsvorträge übernommen hatte, verfügt über eine ausgiebige, umfangreiche Tenorstimme, versteht jedoch auf dem ihm von der Natur verliehenen Instrumente noch nicht recht zu spielen. Die Register sind ungleich; die höheren Töne klingen oft heiser, die Mitteltöne dagegen wieder gaumig und breitgequetscht, auch sind seine Vortragstournüre noch keineswegs feine, — bei alledem fand aber doch Herr Schott seitens des Publikums eine ziemlich freundliche Aufnahme. Einen besonderen Glanz verlieh dem Concerte Frau Dr. Clara Schumann durch ihre Claviervorträge. Sie entzauberte dem Pianoforte wieder Klänge herzgewinnendster Art — jede Note war eine tönende Seele. Zu welch blühendem Leben z. B. erstanden nicht unter ihren Fingern die Tongeister ihres todten Gatten! Und wie spielte nicht die Künstlerin das infolge stürmischen Hervorrufes zugegebene Scherzo aus *Mendelssohn's* Sommernachtstraum! Ihren Tönen entquoll ein förmlicher Elfenduft, und man glaubte geradezu das ganze Orchester in allen Abstufungen seiner reichen mannigfachen Tonfärbungen zu hören. Trotz solcher genialen Interpretin aber vermochte, wie es schien, das Clavierconcert von *Brahms* nur getheilte Sympathien zu erwecken. Man könnte dasselbe eine Symphonie mit concertirendem Pianoforte nennen, denn das Orchester spielt darin eine fast ebenso bedeutsame Rolle wie die Solostimme selbst. Der erste Satz ist von einer monströsen Länge; auch ist in ihm, desgleichen im Finale nicht Alles in gleichem Grade schön, wie es geistreich und für den Kenner interessant ist, wogegen durch den zweiten Satz eine edle weihevolle Stimmung geht. Die Ausführung des Concertes stellt an den Solisten wie an das Orchester die allerhöchsten Ansprüche und war auch seitens des letzteren im Allgemeinen eine treffliche, nur hätte im letzten Satze das Fugato des Streichquartettes noch etwas einheitlicher gehen, und der Tempowechsel, am Schlusse des Finale, von allen Theilen im Orchester etwas präciser ergriffen werden können, als dies der Fall war.

Kammermusik. Am 6. December fand die dritte Kammermusikaufführung, gleichfalls unter Mitwirkung der Frau Dr. Clara Schumann statt. Zu Gehör kamen: Quartett für Streichinstrumente (D-dur) von *Haydn*, — Romanze (Fis-dur, Op. 28) von *Schumann*, — Barcarole (Fis-dur) von *Chopin* und Nr. 4 aus den Noveletten Op. 21 von *Schumann* für Pianoforte (letzteres als Zugabe), — ferner Trio für Streichinstrumente (C-moll, Op. 9) von *Beethoven* und Quartett für Streichinstrumente und Pianoforte (Es-dur, Op. 47) von *Schumann*. Die Vertreter der Streichinstrumente: Herr Concertmeister Röntgen, Haubold (Violine), Hermann (Viola) und Cossmann (Violoncell) wetteiferten mit der gefeierten Künstlerin und trugen das übrige zur Vollendung eines schönen Ensembles bei; namentlich ist, bezüglich der vorgeführten Kammermusikwerke, die Ausführung des Trios von Beethoven und des Schumann'schen Esdur-Quartetts als eine in allen Theilen meisterhafte zu bezeichnen. — Gleichwohl müssen wir die Frage an das geehrte Concertdirectorium richten: wie lange man gesonnen ist, das Interimisticum, welches unserem Concertinstitut und dessen Leistungen sicher nicht zum Vortheile gereicht, fortbestehen zu lassen — und ob man denn nun nicht bald ernstlich daran denkt, die vacant gewordene erste Concertmeisterstelle wieder durch eine neue bedeutende künstlerische Kraft zu besetzen?

✱ **Wien.** (Schluss.) Das zweite Gesellschafts-Concert brachte uns eine Reihe kleinerer Sachen. 1) *Schubert*, Ouvertüre zu Fierrabras; 2) *Schubert*, Arie für Tenor (componirt 1821, ungedruckt), gesungen von Herrn Welter; 3) *Volkmann*, Concertstück für Clavier und Orchester. (Clavier: Herr Smietansky); 4) a. *Joh. Rud. Ahle*, b) *J. S. Bach*: Chöre a capella; 5) *J. S. Bach*, »Nun ist das Heil und die Kraft« (Cantate Nr. 50) für Doppelchor, Orchester und Orgel. (Orgel: Herr Bibl); 6) *Jac. Gallus*, Chor a capella; 7) *Beethoven*, Phantasie für Clavier, Orchester und Chor. (Clavier: Herr Smietansky). — Die Schubert'sche Ouvertüre, etwas kapellmeisterlich angelegt und durchgeführt, wurde frisch heruntergespielt, wollte aber dem Publikum nicht recht munden. Besser gefielen die A capella-Chöre, welche in Klang und Ausdruck wirksam zur Geltung gebracht wurden; besonders *Gallus'* »Ecce quomodo moritur justus«. Dagegen ist der Vortrag der Bach'schen Cantate nicht zu billigen. Das Orchester lärmte, die Orgel lärmte, der Chor schrie aus vollem Halse — es war mehr Geräusch als Musik. Freilich trägt an dem Uebelstande die Composition selbst ein gut Theil der Schuld; in ihren hohen Lagen und Einsätzen, ihrem immerwährenden *forte*, ihrer sprunghaften Instrumental-Melodik ist sie schön zu singen eigentlich unmöglich. Das Ganze hätte aber durch tiefere Transposition, abwechselnde Tonstärke und musikalisch-gemässigten Ausdruck bedeutend gemildert werden können. Wenn wir unsere Ueberzeugung offen aussprechen sollen: Stücke dieser Art, sie seien nun von Bach oder von wem immer, sollten aus dem Repertoire eines Singchores ein- für allemal ausgeschlossen bleiben; sie wirken durchaus schädlich auf Intonation und Tonbildung und strengen Sänger und Sängerinnen aufs unmenschlichste an. Dagegen ist jede Widerrede vergebens. Man hat nur die Wahl, entweder den Chor total herunterzubringen oder solche Werke unaufgeführt zu lassen. Die Natur einer Sache, wie bekannt, kümmert sich um keine Autoritäten! Bei dem regen Interesse, das wir an dem Gedeihen des Singvereines nehmen, werden wir übrigens noch Gelegenheit finden, in diesen Blättern unsere Gedanken und Wünsche bezüglich der Leitung dieses Institutes näher zu entwickeln. — Herr Walter sang die Tenor-Arie — ein echter Schubert: voll Melodie und Seele! — ausnehmend schön. Mit den verschiedenen hochgelegenen Stellen darin hätte ein Wagner-Schreihals gewiss die Ohren der Zuhörer zermartert und sich selbst die Stimme ruinirt; Herr Walter, der eine wohlgeschulte Stimme und gebildetes Schönheitsgefühl besitzt, brachte das Ganze zu reinem, vollendetem Ausdruck. — Mit Kraft und Bravour führte Herr Smietansky das Volkmann'sche Concert-Stück durch; ebenso die Chor-Phantasie Beethoven's. Letztere — man stelle sich vor! — wurde streng polyphon in drei Tonarten auf einmal vorgetragen: die Bläser in einer, in einer andern die Streicher, und das Clavier wieder in einer andern. Das giebt einen originellen harmonischen Effect — keine Frage! Aber künftighin, dächt' ich, würde es nicht gerade überflüssig sein, ein wenig mehr Rücksicht zu nehmen auf etwaige musikalische Ohren, die sich hie und da im Publikum finden könnten.

✱ **Würzburg.** Das erste Oratorien-Concert fand am 10. Novbr. unter Direction des Herrn Kapellmeisters Dr. Muck statt und brachte »Paulus« von *Mendelssohn* unter Mitwirkung der Frau Harry, der Herren Kreci und Richard, und des Frl. Röder. Die Aufführung war — wir folgen hier dem Berichte in der »Neuen Würzburger Zeitung« vom 16. Nov. — durch Zahl und Tüchtigkeit der Mitwirkenden in Chor und Orchester, durch Präcision und sowohl Kraft und Feuer, als Zartheit und Wohllaut in den Chören, und durch ausdrucksvollen Vortrag der Sologesänge eine ausgezeichnete. Besonderes Verdienst um das gute Gelingen der Aufführung erwarb sich der Dirigent, dessen Taktstocke die frischen Stimmen mit Lust und Liebe, Sicherheit und Correctheit folgten. Auch die Zusammensetzung und Haltung des Orchesters war eine solche, wie wir sie seit Jahren nur noch als einen frommen Wunsch zu betrachten uns erkühnt hatten; wir haben dies dem Herrn Theaterdirector Reimann zu danken, welcher den Opern-Solisten wie auch den Theater-Orchesterkräften die Mitwirkung bereitwilligst gestattete. Als eine zuerst in England aufgetauchte und nicht genug zu schätzende Neuerung müssen wir die dem Textbuche beigegebenen erläuternden Notizen über die Person des Componisten, über den Inhalt, den Charakter des Tonstückes u. s. w. begrüssen; eine Einrichtung, welche es auch dem minder kundigen Zuhörer ermöglicht, an der Hand solcher Angaben sich sogleich in das Tonstück zu versetzen und es mit einer gewissen Vorbereitung aufzunehmen.

✱ [Wagner-Theater zu Bayreuth.] Von Bayreuth aus wird der Augsburger Allgemeinen Zeitung vom 5. Dec. geschrieben: Die bereits mehrmals »als unrichtig« bezeichnete Nachricht, dass »Se. Maj. der König sich bereit erklärt habe dem Wagner-Theater nöthigenfalls mit einer grösseren Geldsumme zu Hülfe zu kommen«, ist trotzdem erst in diesen Tagen wieder in bayerischen Blättern aufrecht zu erhalten versucht worden. Es ist aber eine auch in weiteren Kreisen bekannte Thatsache, dass das Unternehmen in Bayreuth die erwähnte Zusicherung des Königs nicht erhalten hat, und wenn ein Berichterstatter aus dem Umstande, dass vor ungefähr 14 Tagen Richard Wagner in München gewesen ist, eine für seine Behauptung günstige Schlussfolgerung ziehen zu dürfen glaubt, so mag diess wohl eine scharfsinnige Combination sein, entspricht aber nicht der Wahrheit.

Vermischte literarische Mittheilungen.

Zeitungsschau.

L'Art musical. Nr. 49. *Charles Delprat:* Les théâtres lyriques, les chanteurs, les écoles de chant et le public. — *G. Escudier:*

L'Orchestre de Dames. — *M. de Thémines*: La Prière de Moise. Nouvelle. II. — *M. de Garville*: Semaine dramatique. — Nouvelles.

Gazzetta musicale di Milano. Nr. 48. *S. F.*: Concerto di A. Rubinstein al conservatorio. — *Aug. Wilke*: Una rappresentazione al Teatro imperiale di Pekino. — Varietà etc. — Nr. 49. *X. van Elewyck*: Giuseppe Gregoir. — Musica in Olanda. (Ménestrel.)

Musikzeitung, Neue Berliner. Nr. 50. Recension von Pruckner's Theorie und Praxis der Gesangskunst von *Heinrich Dorn*.

The Orchestra. Nr. 532. Concerts. Theatres. — Niels Gade in Holland. — Mr. Pauer's lectures. — L. Fr. Philippe Drouet the flautist. — Liszt's Tasso. — M. Gounod and Stationers' Hall.

Monthly musical Record. Nr. 36. »The present crisis of music in schools« (by Mr. Curwen). — The new »Cotta« Edition of the Pianoforte classics. Concluding article. — Friedrich Wieck. (Signale.) — Glasgow musical festival. — Correspondence. Reviews. Concerts etc.

Die Sängerhalle. Nr. 23. Eine Idee (eine grossartige Sängerhalle in der Mitte Deutschlands zu erbauen!). — Schwäbischer Sängerbund. 23. u. 24. Jahresbericht (Novbr. 1871—1873). (Forts.) — Deutscher Männergesangverein in Prag. Bericht über die Thätigkeit im Vereinsjahre 1872—73.

Signale f. d. musik. Welt. Nr. 55. *Fl. H.*: Niels W. Gade in Amsterdam. — Nr. 56. Robert Schumann's Oper »Genoveva«.

The musical Times. Nr. 370. Glasgow musical festival. — The Church congress at Bath. — Concerts. — The Wagner Society. — Reviews.

Wochenblatt, Musikalisches. Nr. 49. *H. v. Wolzogen*: Das erste deutsche Bühnenfestspiel. III. Forts. — Kritik. — Nr. 50. *Theod. Helm*: Beethoven's Streichquartette. 6.

Neue Zeitschrift für Musik. Nr. 51. Die musikalischen Lehrmittel auf der Wiener Weltausstellung. — *Dr. Schelle*: Die Streichinstrumente auf der Wiener Weltausstellung. (»Presse«.)

Augsburger Allgemeine Zeitung. Nr. 338. Beilage, 4. Dec. *H. R.*: Goethe's »Faust«, II. Theil. Für die Bühne bearbeitet von Wollheim. Musik von H. Hugo Pierson (in Leipzig aufgeführt).

Bibliographie.

Hauptmann, M. — Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik von *M. Hauptmann*. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8⁰. VIII, 375 S. 2½ Thlr.

Housman. — Readings in the psalms. With Notes on their musical treatment. Originally addressed to Choristers by Rev. *Henry Housman*. London, Masters. 12 mo. 346 p. cloth 3 s. 6 d.

Lehmann, J. G. — Theoretisch-praktische Harmonie- und Compositionslehre. Ein Lehr- und Lernbuch für Präparanden, Seminaristen, Schullehrer etc. von *J. G. Lehmann*, Sem.-Lehrer. Dritte neu bearb. Aufl. 1. Theil: Die Lehre von der Harmonie und dem Generalbasse. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8⁰. VIII, 230 S. 1⅓ Thlr.

Lyra, J. W. — Die liturgischen Altarweisen d. lutherischen Hauptgottesdienstes nach ihrer Reinheit und Einheit in musikal. Beziehung untersucht und festgestellt. Mit besond. Rücksicht auf den Schatz d. liturg. Chor- und Gemeindegesangs von Fr. Riegel und Dr. Ludw. Schöberlein. Nebst Anhängen und einer Notenbeilage. Musikalischer Grundriss der Liturgie für den luther. Hauptgottesdienst nach dem System der zweiten Kirchentonart. Von Pastor *Justus W. Lyra*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. Lex.-8. XVIII, 79 S. 28 Sgr.

Schaab, R. — Führer durch die Literatur des Männergesanges. Zum Gebrauche für Directoren der Männergesang-Vereine. Zusammengestellt und herausgegeben von *Robert Schaab*. Dritte vermehrte Auflage. Leipzig, Rob. Forberg. (Ohne Jahreszahl.) (August 1873.) 8⁰. 2 Bll. 78 S. 16 Ngr.

Das Büchelchen ist in bibliographischer Hinsicht von gar keinem Werthe, da es »der Raumersparniss halber« nicht einmal die Namen der Verleger angiebt, in der Voraussetzung, »dass jeder zum Besorgen beauftragte Musikalienhändler dieselben am besten kenne«. Dies könnte man nur annehmen, wenn wir einen zuverlässigen, brauchbaren Gesammt-Katalog aller erschienenen Musikalien besässen. Schaab verzeichnet nur die Erscheinungen »der letzten zehn Jahre«, eingetheilt in Geistliches und Weltliches, mit und ohne Begleitung, und fügt hier und da Kritiken aus Zeitschriften wie »Lüben's Pädagogischer Jahresbericht« bei. Hier eine Probe über Frz. Abt's Op. 422: »Des Liedes Verklärung«.

»Hier hat sich's Meister (!) Abt etwas kosten lassen! Der schwungvolle Chor ist nicht in der gewohnten ‚Nippesmanier'' sondern in grossen Zügen, unterstützt von einer mächtigen Cohorte von Blasinstrumenten, zum Preise des deutschen Liedes gehalten. Schade, dass sich neben den riesigen Chor- und Orchestermassen (die Partitur ist zunächst für deutsche Gesangvereine in Amerika — dem Germania-Männerchor, dem Liederkranz und Arion in Baltimore zugeeignet) nicht auch lichtere Solostellen erfolgreich abheben!« Lüben, Pädagog. Jahresbericht 1873.

Schröder, H. — Die erste Anregung des Musiksinnes. Ein wohlgemeintes Wort an sorgsame Mütter und Kindergärtnerinnen von *Heinrich Schröder*, Musiklehrer in Hamburg. Weimar, Hermann Böhlau. gr. 8⁰. 44 S. 10 Ngr.

Nr. 1 des neunten Jahrganges erscheint am 7. Jan. 1874; Titel und Inhaltsverzeichniss zum Jahrgang 1873 werden am 31. December ausgegeben.

ANZEIGER.

[287] Neuester Verlag von **C. F. W. Siegel**'s Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig:

Sonate (D dur)

für Violoncell und Pianoforte

von **Joachim Raff.**

Op. 183. Pr. $2^1/_2$ Thlr.

Giesshübler.

Seine specifische Wirkung erstreckt sich auflösend auf das Lymph- und Drüsensystem und ist das brillanteste Erfrischungsgetränk zu allen Tageszeiten, ist daher besonders **Sängern** und **Sängerinnen** zu empfehlen. In frischer Füllung stets zu beziehen durch alle Mineralwasserhandlungen und direct bei dem Besitzer

Heinrich Mattoni,
k. k. Hoflieferant.
[288] **Carlsbad** (Böhmen).

[289] Verlag von
J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Neujahrslied

von **Friedrich Rückert**

für

Chor

mit Begleitung des Orchesters

componirt

von

Robert Schumann.

Op. 144.

Nr. 9 der nachgelassenen Werke.

Partitur 4 Thlr. 10 Ngr. Clavier-Auszug 2 Thlr. 20 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr. Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor Bass à 10 Ngr.

Verleger: J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur. — Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.
Expedition: **Leipzig**, Querstrasse 15. — Redaction: **Berlin W.**, Regentenstrasse 12, III.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02542 4808
B 1,277,712